

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y
PUBLICIDAD II**



TESIS DOCTORAL

**La fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción
de Jean-Luc Godard**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro Alonso Nieto

DIRECTORA

Cristina Manzano Espinosa

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**La fragmentación en el discurso cinematográfico
de ficción de Jean-Luc Godard**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro Alonso Nieto

Directora

Cristina Manzano Espinosa

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**La fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción de
Jean-Luc Godard**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro Alonso Nieto

Directora

Cristina Manzano Espinosa

Madrid, 2017

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer su apoyo en primer lugar a mi directora de tesis, Cristina Manzano, por la confianza depositada en este proyecto desde el primer momento, por los ánimos recibidos para emprender cada fase y por todos los consejos y el trabajo llevado a cabo para apoyar esta investigación durante los últimos años.

En segundo lugar, quiero agradecer su enorme apoyo a mi familia y especialmente a mi madre, sin cuya ayuda, soporte y consejos, este proyecto de investigación difícilmente hubiese podido desarrollarse y concluirse.

ÍNDICE

RESUMEN y PALABRAS CLAVE	7
ABSTRACT y KEYWORDS	10
1. CAPÍTULO METODOLÓGICO	15
1.1. Objeto de estudio	17
1.2. Estado de la cuestión	20
1.3. Hipótesis	26
1.4. Objetivos.....	28
1.5. Metodología.....	30
1.6. Estructura de la tesis doctoral	36
1.7. Antecedentes de la tesis doctoral.....	38
2. INTRODUCCIÓN	41
3. SEMIOLOGÍA DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO FRAGMENTADO 45	
3.1. Fragmentación en el interior del cuadro	51
3.1.1. El cuadro como fragmento: <i>opsignos</i> y <i>sonsignos</i>	54
3.1.1. Distorsión de los rasgos de forma de la expresión	62
3.1.2. Distorsión de los rasgos de reconocimiento visual.....	63
3.1.3. Distorsión de la estructura del icono	64
3.2. Fragmentación en la continuidad visual (el <i>entre</i>)	68
3.3. Fragmentación en la articulación lingüística y narrativa	74
3.3.1. Fragmentación de la banda de audio e intertítulos	75
3.3.2. Fragmentación de la estructura de la narración	80
4. ESTÉTICA Y FRAGMENTACIÓN	
Referentes artísticos del cine de Jean-Luc Godard	93
4.1. Neodadaísmo y Nuevo Realismo	97
4.2. Pop Art.....	104
4.3. Arte Conceptual.....	107
4.4. Neoplasticismo	110
4.5. Vídeo Arte	111

5. HERRAMIENTAS DE FRAGMENTACIÓN DISCURSIVA EN EL CINE DE GODARD	113
5.1. EL CUADRO COMO FRAGMENTO	115
5.1.1 Del fragmento (<i>opsigno</i> y <i>sonsigno</i>) al conjunto (<i>genesigno</i>)	117
5.1.2 Series genesígnicas	125
Primera etapa: <i>Nouvelle Vague</i> / Primera serie: La imagen-cine	125
Segunda etapa: La Revolución / Segunda serie: La imagen-lucha.....	148
Tercera etapa: Etapa experimental / Tercera serie: La fragmentación total	168
Cuarta etapa: El regreso al cine / Cuarta serie: La imagen escópica.....	173
Quinta Serie: La búsqueda del discurso. La imagen-motivo	189
Subserie: Entre la imagen-motivo y la imagen-documento.....	199
Subserie: La imagen desnuda – la primeridad.	202
Quinta Etapa: La fusión genesígnica	210
Subserie: La imagen experimental	214
5.1.3. Síntesis Genesígnica	234
5.2. HERRAMIENTAS DE FRAGMENTACIÓN EN LA CONTINUIDAD VISUAL	243
5.2.1. Huellas del proceso de escritura. El <i>antilinguaje</i>	246
5.2.2. Disonancia rítmica	252
5.2.3. <i>Jump Cuts</i>	256
5.2.4. Alteración de colores	261
5.2.5. Rupturas autoconscientes del <i>raccord</i>	266
5.2.6. Repeticiones	273
5.2.7. Sintagmas	279
5.2.8. Insertos	286
5.3. HERRAMIENTAS DE FRAGMENTACIÓN EN LA ARTICULACIÓN LINGÜÍSTICA Y NARRATIVA	296
5.3.1. Fragmentación de la palabra y de la frase escrita	298
5.3.2. Fragmentación de la palabra hablada y de la pista de sonido	302
Fragmentación del sonido imantado.....	304
Fragmentación del sonido no imantado.....	307
Asincronía entre las bandas de audio y vídeo.....	310
5.3.3. Fragmentación en la articulación narrativa	316
Génesis de la fragmentación narrativa: el teatro épico de Bertolt Brecht	318
Fragmentación del punto de vista narrativo: focalización fragmentada.....	322
Fragmentación de los narradores y subnarradores: estrategia impositiva	328
Fragmentación de la estructura narrativa.....	346

6. CONCLUSIONES	381
7. FUTURO DE LA INVESTIGACIÓN	391
8. BIBLIOGRAFÍA	395
ANEXO.....	403

RESUMEN

El propósito de nuestra investigación es demostrar que el director de cine Jean-Luc Godard construye sus películas de ficción como un discurso fragmentado con el objetivo de poner de manifiesto la relatividad del discurso cinematográfico y del lenguaje. Consideramos que Godard es el cineasta que ha llevado más lejos la lógica discursiva fragmentaria en el cine de ficción por lo que el análisis de su filmografía nos ofrece la oportunidad de identificar y describir qué es un discurso cinematográfico fragmentado, cuál es su origen histórico y semiológico y cuáles son las diferentes vertientes y herramientas de fragmentación que ofrece el cine de ficción como medio expresivo. Bajo esta perspectiva, nuestra investigación está destinada, por un lado, a aportar luz sobre una obra caracterizada por el hermetismo y la dificultad de acceso como es el cine de Godard ofreciendo una nueva perspectiva sobre la misma y, por otro lado, a servir como guía para el desarrollo de una práctica cinematográfica inspirada en la vanguardia arística, en la ruptura de la unidad discursiva y en el desarrollo de una inspiración alternativa al discurso institucional en cualquiera de sus formas y ámbitos. Los análisis elaborados en torno a la obra de Godard han manejado los términos *collage* y fragmentación pero sin llegar a ofrecer una guía detallada de todos los ámbitos y posibilidades que el discurso cinematográfico de ficción ofrece a la fragmentación por lo que consideramos que un análisis pormenorizado de los recursos utilizados por Godard se presenta como una tarea tan compleja como imprescindible.

Defendemos como planteamiento de partida que el cine ha sido desde su nacimiento un medio idóneo para articular un discurso alternativo capaz de romper con la práctica totalizadora del discurso unitario ya que la fragmentación se encuentra en su propia naturaleza a través de la sucesión de fotogramas siendo cada fotograma un fragmento. Consideramos que el discurso cinematográfico surge como estructuración de fragmentos a través de la articulación entre campo y fuera de campo, banda de imagen y banda de sonido y en la sucesión de planos y secuencias mediante el montaje.

A la hora de abordar la práctica de la fragmentación, nuestras fuentes de investigación parten del análisis de los discursos fraccionados previos al surgimiento del cine y en los que se gesta la práctica discursiva fragmentaria. Estos discursos encuentran en la pintura y, en concreto, en la técnica del *collage* su punto de partida y fuente de inspiración. Nuestra investigación considera igualmente al *collage* como técnica que se encuentra en la génesis de la práctica fragmentaria pero partimos de una concepción del *collage* que va más allá de la técnica artística basada en la utilización de materiales preexistentes integrados en la obra de arte, recuperando la visión del *collage* como

lógica discursiva que algunos autores englobados en la perspectiva estructuralista como Lévi-Strauss y Roland Barthes identificaron en el análisis del mito. Esta lógica discursiva es la que permitió que los hallazgos que el *collage* aportó al discurso pictórico sirviesen como base desde la que se articuló la fragmentación en otros discursos artísticos como la literatura, la fotografía o el cine.

Al igual que el mito no se puede definir en base al objeto de su mensaje sino por la forma en que se formula y expresa, para estudiar la obra de ficción de Godard ha sido necesario realizar una abstracción de conocimientos efectuando un análisis alternado que combina el mensaje (la información) que sus películas llevan en su interior y la forma en que este se estructura mediante la articulación de signos visuales y sonoros. Por otro lado, para comprender la forma y el contenido del cine de ficción de Godard la investigación ofrece un análisis global de su filmografía de ficción. Dado que la obra de Godard es refractaria al reduccionismo ha sido necesario analizar el conjunto para determinar el trabajo en cada una de las partes. Además, el carácter fragmentario del cine de Godard hace que de la misma manera que cada pieza es la parte de una unidad discursiva en cada película, a su vez, cada película sea el fragmento global del discurso revolucioanrio que compone su filmografía.

Los objetivos concretos de los que partió nuestra investigación son, en primer lugar, determinar qué es el discurso cinematográfico fragmentado, cuál es su alcance, vertientes y límites y su relación con los discursos pictóricos o literarios fraccionados, en segundo lugar analizar la construcción de la imagen audiovisual como fragmento y en tercer lugar estudiar como los fragmentos visuales y sonoros de las obras de Godard componen finalmente una unidad visual y narrativa capaz de respetar la identidad fragmentaria de sus componentes.

A la hora de analizar la articulación semiológica del cine de ficción fraccionado en general y de la práctica de Godard en particular, hemos partido del análisis semiológico de la imagen cinematográfica ofrecido por Gilles Deleuze en sus ensayos *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. El ámbito en el que se encuentra el cine de Godard bajo el esquema ofrecido por Deleuze es en el de los *opsignos* y *sonsignos* que componen imágenes y sonidos puros referidos a un centro de indeterminación, centro ambigüo en el que lo verdadero y lo falso son indiscernibles, componiendo una imagen catalogada como imagen-percepción. Por otro lado, a la hora de analizar la construcción narrativa y la articulación del relato hemos partido de los análisis naratológicos ofrecidos por Gaudreault y Jost en su descripción de figuras narrativas, puntos de vista y estructuración espacial y temporal del relato cinematográfico siendo el cine de Godard una clara muestra de ruptura y antítesis de la norma.

Nuestro análisis de las diferentes herramientas de fragmentación del discurso cinematográfico como discurso fragmentado se han dividido en tres ámbitos, la construcción de la imagen como fragmento, la articulación fragmentaria en la sucesión de imágenes mediante un montaje divergente y la articulación fragmentaria de la narración y del relato yendo de lo más concreto, la palabra, hasta lo más general, la estructura del relato.

Nuestro análisis estructural del trabajo de ficción de Jean-Luc Godard ha podido identificar cómo la lógica de la construcción de la filmografía del cineasta a nivel global comparte la estructura del pensamiento mítico basado en un eje sincrónico sometido a variaciones diacrónicas a lo largo del tiempo. Hemos podido identificar la ruptura del lenguaje desde su génesis como el eje sincrónico mediante el cual se construye la imagen como fragmento, esta ruptura implica la fractura de la relación entre significante y significado. Por otro lado, hemos podido identificar cómo el eje diacrónico se basa en las diferentes variaciones a las que se somete el eje sincrónico, variaciones motivadas por el contexto histórico o por la perspectiva personal con la que el cineasta parte en cada etapa creativa. A su vez, cada etapa de Godard comparte con la lógica del mito su articulación mediante un lenguaje objeto y un metalenguaje. En relación a las herramientas de fragmentación utilizadas por Godard para hacer de sus películas discursos fraccionados, hemos podido esclarecer como estas herramientas se basan en la práctica de un antilenguaje y en la fractura de la frontera que separa mundo diegético y extradiegético en la articulación del relato. El nuevo discurso que trabaja Godard propone, finalmente, romper el lenguaje para refundarlo en una nueva unidad fraccionada que en lugar de imponer una identidad a cada una de sus partes es capaz de respetar la identidad y diversidad de las mismas en una nueva articulación destinada a activar el pensamiento del espectador y con ello ayudarle a recuperar su propia identidad.

PALABRAS CLAVE

- Jean-Luc Godard
- Discurso fragmentado
- *Collage*
- Mito
- *Genesigno*
- Antilenguaje

ABSTRACT

Our main purpose is to demonstrate how the film director Jean-Luc Godard elaborates his fiction films as a fragmented discourse with the aim of revealing the relativity of both the cinematographic discourse and the language. We consider Godard as the filmmaker who has taken further the fragmentary discursive logic in fiction cinema. The analysis of Godard's filmography offers us the opportunity to identify and describe what is a fragmented cinematographic discourse, which is its historical and semiological origin and what are the different narrative fragmentation tools offered by fiction cinema as an artistic expression. From this perspective, our research is intended, on the one hand, to shed light on a so hermetic work such as Godard's cinema offering a new perspective on it and, on the other hand, to create a guide for a cinematographic practice inspired by the artistic avant-garde, the rupture of the discursive unity and the development of a personal and alternative inspiration capable to confront the institutional discourse in any of its forms and spheres. Previous research on Godard work connected terms such as *collage* and fragmentation with his films but they didn't provide a detailed guide of all the scopes and possibilities that fictional cinematographic discourse offers under a fragmented perspective. That is the reason why we consider that offering a detailed analysis on the resources used by Godard is a complex research task but indispensable at the same time.

We consider cinema the most suitable means to articulate an alternative discourse capable of breaking the totalizing practice of unitary discourse. Fragmentation is located in the core of cinematic image through the succession of frames. The cinematographic discourse arises at the same time as a fragmented structure through the articulation between in and off, image and soundtrack and in the succession of sequences through editing.

When addressing the practice of fragmentation, our research sources start from the analysis of fractioned discourses prior to the emergence of cinema, discourses where the first fragmentary practices were developed. These discourses find its starting point and source of inspiration in the painting and, in particular, in the artistic technique of the *collage*. Our research also place the artistic technique of *collage* in the genesis of fragmentary practice but our conception of *collage* goes beyond the artistic technique based on the use of pre existing materials integrated in the work of art. We conceive *collage* as the discursive logic that some structuralist authors as Lévi-Strauss and Roland Barthes identified in the analysis of the myth. This discursive logic allowed the findings from the *collage's* technique to be the basis for the narrative and visual

fragmentation developed in other artistic discourses such as literature, photography or cinema.

Just as myth can not be defined on the basis of the object of its message but by the way it is formulated and expressed, studying Godard's fiction work has only been possible after prosecuting a knowledge abstraction by performing an alternating analysis that combines the message (the information) included inside its films and the way this information is structured through the articulation of visual and sound signs. On the other hand, being able to understand form and content in Godard's fiction cinema has only being possible after developing an overall analysis of his fiction filmography. Since Godard's work is refractory to reductionism, it has been necessary to analyze the whole filmography in order to determine the work developed in each part of it. Each part of every Godard's film is a piece of a discursive unit and, at the same time, each Godard's film is the fragment of the global revolutionary discourse that composes his filmography.

The concrete objectives of our research are, first of all, to determine what is a fragmented cinematographic discourse, its scope, slopes and limits and its relation to pictorial or fractional literary discourses. Secondly, to analyze the construction of the audiovisual image as a fragment, and thirdly to study how the visual and sonorous fragments of Godard's works finally compose a visual and narrative unity capable of respecting the fragmentary identity of its components.

In analyzing the semiological articulation of fractional fiction cinema in general and of Godard's practice in particular, our starting point was the semiological analysis of the cinematic image offered by Gilles Deleuze in his essays *The movement-image* and *The time-image*. Under the scheme offered by Deleuze, Godard's image is a combination of *opsigns* and *sonsigns* composing pure images and pure sounds referred to a center of indetermination. This center of indetermination is an ambiguous core where truth and falsity are indiscernible, composing an image cataloged as perception-image.

We divided the analysis of the different fragmentation tools applied to the cinematographic discourse into three areas, the construction of the image as a fragment, the fragmentary articulation in the succession of images by means of a divergent editing and the fragmentary articulation of the narrative structure. When analyzing the narrative structure we started from the most concrete element, the word, to reach the most general element, the global structure of the story.

Our structural analysis of Jean-Luc Godard's fictional works identified a parallelism between his global filmmaking construction and the structure of mythical thinking based on a synchronous axis subjected to diachronic variations over time. We have been able to identify the rupture of language as the synchronic axis that dictates the logic of the image construction as a fragment. This rupture implies the fracture of the relationship between signifier and meaning. On the other hand, we have been able to identify how the diachronic axis is based on the different variations to which the synchronous axis is submitted. This variations are motivated by the historical context or by the personal perspective with which the filmmaker starts each creative stage. In addition, each stage of Godard work shares the logic of myth in its articulation through a language-object and a metalanguage. By analyzing the fragmentation tools used by Godard in order to elaborate fractionated discourses, we have been able to clarify that these tools are based on both, the practice of an anti-language and the fracture of the line that divides diegetic and non-diegetic world in the narrative articulation. Godard's discourse breaks the language in order to refound it in a new fractional unit able to respect the individual identity and diversity of each part instead of imposing an identity to each one of them. Finally, this new articulation is destined to activate the thinking of the viewer and thereby help him regain his own identity.

KEYWORDS

- Jean-Luc Godard
- Fragmented speech
- *Collage*
- Mith
- *Genesign*
- Anti-languaje

Me gustan los cuatro colores fundamentales: azul, amarillo, verde y rojo, Es como la pintura moderna, como Matisse, que tomaba los colores y los colocaba uno al lado del otro. No me gustan los colores mezclados.

(...) Hay problemas que los músicos no se plantean. No dicen, de entrada: voy a utilizar tal nota o tal tono para expresar uno u otro sentimiento. Resulta después que algunos acordes corresponden a ciertos sentimientos. Eso es lo que he querido hacer.

Pictóricamente sería un *collage*.

Jean-Luc Godard.

Le Monde. 25 de abril de 1964.

Godard au travail.

Eso es lo que me gusta en general del cine, una saturación de signos magníficos, que están inmersos en la luz de su ausencia de explicación. Por eso creo en el cine.

Narrador de *For ever Mozart*.

1. CAPÍTULO METODOLÓGICO

1.1 OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de nuestra investigación son las herramientas de fragmentación audiovisual y narrativa que utiliza Jean-Luc Godard para poner de manifiesto la relatividad del discurso cinematográfico.

Entendemos por herramientas de fragmentación discursiva tanto la utilización fragmentada de componentes visuales, sonoros y narrativos presentes en la mayoría de obras cinematográficas, como los recursos de fragmentación en el interior del plano herederos del *collage* plástico y los recursos de fragmentación del discurso narrativo y del relato cuyo origen encontramos en la poesía y literatura de vanguardia.

Si bien muchas herramientas propias del discurso cinematográfico, como el montaje, poseen un carácter fragmentario en sí mismas, la tradición de la práctica institucional del cine tendió a dotar a los fragmentos de continuidad. Como señala Noël Burch en *El tragaluz del infinito*¹, el surgimiento del discurso cinematográfico propiamente dicho se produce cuando el plano se constituye en una unidad dentro de una cadena signifiante. El denominado Modo de Representación Institucional (MRI), propio del cine clásico, enlaza las diferentes unidades significentes en un estructura lineal asentando una serie de convenciones que adquieren el carácter de normas estandarizadas codificando el discurso cinematográfico con el fin de que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal. Las herramientas objeto de nuestro estudio vendrían a subrayar, por el contrario, el carácter fragmentario del discurso cinematográfico retomando dicha esencia del plano como unidad dentro de una cadena signifiante.

La fragmentación desintegra la unidad del discurso en diferentes frentes: a través de la ruptura del mundo diegético que delimita el contenido filmado, mediante la distorsión de las relaciones causales y espacio-temporales del montaje y de las relaciones sincrónicas y dramáticas de la banda de audio y mediante la desestructuración de la unidad dramática de los módulos y las voces narrativas, entre otros.

El origen de los discursos fraccionados se remonta a la aparición de la técnica artística del *collage*, a su vez, cronológicamente ligada al nacimiento y evolución del cine. Muchos autores han considerado el *collage* como la técnica artística más representativa del siglo XX siendo el cine el medio de expresión que ofrece una vinculación más estrecha con el *collage* puesto que la intercalación de fragmentos se halla en su mismo ADN a través de la sucesión de fotogramas encadenados. Las bases del discurso fragmentado a nivel narrativo y visual (en el interior del plano), vienen asentadas a través de la literatura y la pintura o fotografía, sin embargo, el cine suma a

¹ Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid. 1999.

estos hallazgos todas las posibilidades del montaje cinematográfico. Partiendo de este planteamiento, Godard muestra una voluntad evidente de llevar la fragmentación a sus últimas consecuencias mediante el desarrollo de una obra basada en la puesta en evidencia de la intercalación de fragmentos visuales y sonoros. Frente a las categorías de Noël Burch (Modo de Representación Primitivo y Modo de Representación Institucional) podríamos considerar que Godard inaugura un Modo de Representación Fragmentado. Nuestra investigación analizará el origen y evolución de la fragmentación en el discurso cinematográfico y su fuerte vinculación con el *collage* literario y plástico.

La utilización fragmentaria de los recursos narrativos cinematográficos se manifestaría en las siguientes disciplinas: la fragmentación en el interior del plano (disciplina heredera del *collage* plástico), la fragmentación en la sucesión de planos a través del montaje visual y sonoro (disciplina genuinamente cinematográfica), y la fragmentación en la estructura narrativa (disciplina heredera del *collage* literario y la novela de vanguardia).

Analizando todos los largometrajes de ficción de Jean-Luc Godard podremos ofrecer una definición y una visión global de la fragmentación discursiva en el cine de ficción puesto que se trata del cineasta que ha llevado la fragmentación más lejos construyendo toda su filmografía como un discurso fraccionado. Si bien la investigación engloba la amplia muestra que comprenden todas las películas de ficción de Godard, de estas obras se analizarán exclusivamente las herramientas de fragmentación utilizadas, muchas de las cuales se repiten de forma sistemática a lo largo de su filmografía.

1º Bloque de cine de ficción
<ul style="list-style-type: none"> • Al final de la escapada (<i>À bout de Souffle</i>, 1960) • Una mujer es una mujer (<i>Une femme est une femme</i>, 1961) • Vivir su vida (<i>Vivre sa vie: Film en douze tableaux</i>, 1962) • El soldadito (<i>Le Petit soldat</i>, 1963) • Los carabineros (<i>Les Carabiniers</i>, 1963) • El desprecio (<i>Le Mépris</i>, 1963) • Banda aparte (<i>Bande à part</i>, 1964) • Una mujer casada (<i>Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964</i>, 1964) • Lemmy contra Alphaville (<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i>, 1965) • Pierrot, el loco (<i>Pierrot le fou</i>, 1965) • Masculino, femenino (<i>Masculin, féminin: 15 faits précis</i>, 1966) • <i>Made in U.S.A</i> (1966) • 2 ó 3 cosas que sé de ella (<i>2 ou 3 choses que je sais d'elle</i>, 1967) • <i>La chinoise</i> (1967) • <i>Week End</i> (1967) • Todo va bien (<i>Tout va bien</i>, 1973)

2º Bloque de cine de ficción

- *Numéro deux*, 1975
- *Sálvese quien pueda, la vida* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980)
- *Pasión* (*Passion*, 1982)
- *Nombre: Carmen* (*Prénom: Carmen*, 1983)
- *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, 1985)
- *Detective*, (*Déetective*, 1985)
- *Cubre tu derecha. Un lugar sobre la tierra.* (*Soigne ta droite. Une place sur la terre*, 1987)
- *El rey Lear*, (*King Lear*, 1987)
- *Nouvelle vague* (1990)
- *Allemagne 90 neuf zero* (1991)
- *Hélas pour moi* (1993)
- *For Ever Mozart* (1996)
- *Elogio del amor* (*Éloge de l'amour*, 2001)
- *Notre musique* (2004)
- *Film Socialisme* (2010)
- *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014)

Las herramientas de fragmentación a analizar en nuestra investigación surgen por contraste con los ya mencionados mecanismos narrativos que persiguen la linealidad del discurso institucional. Para poder establecer dicho contraste incluiremos en nuestro objeto de estudio algunas de las películas que autores como Noël Burch o David Bordwel han considerado como representativas del denominado cine clásico o institucional.

Películas representativas del M.R.I.

- *Forajidos* (*The killers*, Robert Siodmak, 1946)
- *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940)

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La mayoría de autores que han analizado el trabajo de Jean-Luc Godard, han utilizado la palabra *collage* para designar su procedimiento narrativo, sin embargo, no han realizado un análisis pormenorizado para especificar cuáles son las diferentes herramientas y estrategias que utiliza Godard para hacer de sus películas discursos fraccionados. Por otro lado, los análisis elaborados en torno a la fragmentación del discurso cinematográfico son parciales y se limitan a describir la herramienta sin analizar su estructura, vertientes y significado. Nuestro planteamiento parte del análisis de Deluze quien, sin embargo, no clasifica al cine de Godard como discurso fraccionado sino serial, el cual, consideramos, implica la fragmentación.

Antes de analizar la manera en la que Godard construye su cine como un discurso fraccionado, es imprescindible dilucidar cuáles son las diferentes vertientes y límites que implica la traslación al cine de las herramientas de fragmentación discursiva, cuyo origen se encuentra en el *collage*.

Francesc Llinas y Javier Maqua, en su análisis sobre el *collage* en el cine, limitan esta práctica a los *biopic* (films sobre vidas de personas célebres), el melodrama y el cine bélico. Ambos autores defienden como categoría fundamental del *collage* en el cine el ser una *constricción especial del tiempo real de la historia narrada*.² (Llinas y Maqua, 2012:9) Y como definición de *collage* cinematográfico proponen:

...trayecto que permite comunicar dos secciones del film, irregularmente separadas en el tiempo del guión, si es el puente o lugar, gracias al cual se establece el diálogo entre dos fragmentos que estaban irremisiblemente separados. (Llinas y Maqua 2012:44)³

Consideramos que, si bien esta definición remite a una determinada manifestación de la traslación de la técnica artística del *collage* al cine, es excesivamente limitada por excluir todo el cine posterior al periodo clásico norteamericano y todo el cine de vanguardia.

Otros autores más precisos han defendido como elemento clave del *collage* cinematográfico la ausencia de sintaxis o parataxis, sin embargo no han elaborado un análisis pormenorizado acerca de la construcción de obras cinematográficas basadas en la parataxis, recurso que nos habla más de un discurso fraccionado más amplio que el *collage*, que implica el uso de materiales preexistentes.

² Llinas, Francesc. Maqua, Javier. *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1957.

³ Idem.

Aun reconociendo la importancia de la presencia de objetos del mundo físico en una representación visual, otros estudiosos subrayan que quizá el elemento más relevante y *radical* del *collage* es que se trata de una técnica basada en la parataxis. La ruptura de las conexiones sintácticas y narrativas que sustentan la gramática del arte tradicional.⁴ (Weinrichter 2009:50)

Algunos autores se han alejado de la perspectiva semiológica para centrar la naturaleza del *collage* cinematográfico en los materiales utilizados. Antonio Weinrichter defiende que el rasgo esencial de esta técnica artística en su traslación al cine es la utilización de materiales de diversa procedencia por lo que viene a defender la técnica del *found footage* como la que de verdad representa el *collage* cinematográfico: “(...) parece evidente que la analogía entre *collage* y cine hay que buscarla en el campo del cine de vanguardia; en particular en la corriente del *found footage*...”⁵ (Weinrichter 2009:61).

Bajo esta perspectiva, la esencia del *collage* cinematográfico radicaría en que los materiales con los que trabaja el cineasta y que lleva a la mesa de montaje no los haya filmado él mismo sino que los recupere de archivos. Estamos de acuerdo con este planteamiento, aunque defendemos que el *collage* no es una práctica exclusiva del *found footage*, sino una práctica que podemos encontrar en numerosas películas de ficción y documentales siempre que se recurra a materiales preexistentes.

Si bien consideramos que el trabajo de Godard va más allá del *collage*, y preferimos clasificarlo como discurso fraccionado, los autores que han profundizado más en el análisis de los trabajos de Godard como obras fraccionadas, han calificado su trabajo de *collage*, como es el caso de David Bordwell en su obra *La narración en el cine de ficción* y Susan Sontag en su ensayo *Estilos radicales*.

El análisis de Bordwell escoge el término *collage* como el que mejor describe el método de creación de Godard pero en un nivel metafórico: *Aquí la metáfora del collage parece más adecuada, puesto que el término tradicionalmente implica el corte de un corpus de material preexistente*.⁶ (Bordwell 1996:330).

Bordwell, al igual que Weinrichter, centra la naturaleza del *collage* en los materiales utilizados, lo que remitiría a una vertiente del *collage* plástico como es el *Papier collé*, pero amplía su planteamiento ya que no lo reduce a la práctica del *found footage*.

⁴ Weinrichter, Antonio. “Notas sobre collage y cine” en *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura (Coord.). Ocho y medio, libros de cine. Madrid. 2009.

⁵ Idem.

⁶ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona. 1996.

Bordwell rechaza las habituales categorías utilizadas para definir la perspectiva creadora de Godard (“filme-ensayo” e “investigación”) como meras etiquetas convencionales que no ayudan a profundizar en el trabajo del cineasta, alegando que los ensayos nunca son relatos de ficción. A la hora de describir las herramientas esenciales de Godard, Bordwell defiende el montaje como el campo fundamental en el que se desarrollan los hallazgos del cineasta para el desarrollo de un método narrativo basado en la confluencia de elementos diversos y heterogéneos. La finalidad de dicho procedimiento sería la puesta en evidencia del proceso de escritura. Este trabajo de *sobrescritura* es definido por el autor como manipulación del hecho profílmico, actividad que considera la herramienta esencial del trabajo del *collage*:

Lo que permanece en bruto aquí es el detritus finalmente existente de la cultura de masas; la yuxtaposición de tal material, sin embargo, señala a un *creador* en la mesa de montaje que ensambla, a partir de fragmentos y partes de la vida moderna, las interrupciones de la historia⁷. (Bordwell 1996:330)

Desde nuestra perspectiva tanto la utilización fragmentaria del montaje como la puesta en evidencia del proceso de escritura (relacionados en muchos casos) son dos mecanismos de fragmentación que pueden o no recurrir al *collage*, pero no los únicos recursos utilizados por Godard. Por otro lado, Bordwell considera que Godard *trata el montaje como una forma de controlar las distancias de intervalos entre imágenes o sonidos, o ambos*⁸ (Bordwell 1996:321), pero no incide en su papel a la hora de construir una narración fragmentaria.

Los recursos esenciales que según Bordwell utiliza Godard para llevar a cabo este tipo de montaje son: las *secuencias de montaje libre*, las *transiciones equívocas*, los *cortes bruscos* que rompen la continuidad dramática, la utilización ambivalente de la *puntuación* (fundidos por ejemplo), los cambios de acción, la utilización de *elementos añadidos en la fase de montaje* como carteles o la manipulación de las tonalidades de la banda fílmica.

A la hora de abordar el sonido, Bordwell también insiste en las técnicas de montaje sonoro como herramientas esenciales del trabajo fragmentario de Godard: *El montaje sónico libera la banda de sonido para que se convierta en un componente discreto de la fase de montaje*⁹. (Bordwell 1996:330).

⁷ Bordwell op. cit.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

Al margen del montaje, Bordwell concede gran importancia a los mecanismos de transtextualidad e hipertextualidad llevados a cabo por Godard, a los que añade la superposición de diferentes modelos narrativos como las convenciones de los géneros del cine clásico de Hollywood o las que él denomina como *normas más adecuadas al cine de arte y ensayo, o los criterios de realismo documental*¹⁰ (Bordwell 1996:314).

Los elementos que menos trabaja Bordwell serían los relativos a la construcción narrativa. En este sentido, se limita a afirmar que se trata de un *narrador abierto y autoconsciente*¹¹ (Bordwell 1996:322).

Con respecto a la puesta en escena, Bordwell destaca la brusquedad de los movimientos de cámara, algo que no consideramos como herramienta de *collage* ni de fragmentación, y la yuxtaposición de elementos dispersos como principales herramienta de trabajo del cineasta que nos llevan directamente al terreno del *collage*.

Por su parte, el análisis de Susan Sontag, se decanta desde el primer momento por situar el trabajo de Godard en el mismo ámbito que la pintura cubista:

Su actitud respecto de las reglas consagradas de la técnica cinematográfica como el corte discreto, la coherencia del punto de vista y la claridad argumental, es comparable a la actitud de repudio de Schoenberg respecto del lenguaje tonal que predominaba en la música alrededor de 1910 cuando él entró en su período atonal, o la actitud de desafío que adoptaron los cubistas frente a reglas sacralizadas de la pintura tales como la figuración realista y el espacio pictórico tridimensional¹² (Sontag 1981: 160).

Si Bordwell hablaba de *transtextualidad* para abordar el cine de Godard, Sontag habla de *hibridación* ampliando el término a otros conceptos más allá de los esquemas narrativos: *Una de las características más notables de la obra de Godard consiste en sus audaces esfuerzos de hibridación, las mezclas despreocupadas de tonalidades, temas y técnicas narrativas*¹³ (Sontag 1981:161).

Con respecto a este último punto, además, Sontag amplía el análisis de Bordwell centrado en la narración cinematográfica para incluir al teatro, la pintura, la televisión, la estética de lo cutre, el *kitsch*, la imagería pop y la serie B. Al mismo tiempo, expone que su mirada está siempre teñida de perspectivas antagónicas: desde las melodramáticas y melancólicas hasta las paródicas, irónicas y caricaturescas.

Coincidimos con Sontag en hablar de técnicas de fragmentación más que de *collage*, aunque nuestra investigación le otorga un sentido más amplio. Con respecto al montaje, a lo que Bordwell denominaba técnicas de sobrescritura, Sontag lo denomina de manera diferente:

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

¹² Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Muchnik Editores, Barcelona, 1981.

¹³ Idem.

...tropos de la retórica de la desorientación (...) técnicas sensoriales de fragmentación narrativa: cortes rápidos, empleo de tomas inconexas y tomas relámpago, alternancia de tomas soleadas y grises, contrapunto de imágenes prefabricadas (seriales, pinturas, carteles, tarjetas postales, pósteres), la música discontinua¹⁴ (Sontag 1981: 177).

El ámbito en el que el análisis de Sontag alcanza mayor profundidad que el de Bordwell es en el de la construcción dramática y argumental analizando el punto de vista y las voces narrativas. La autora defiende que la construcción dramática de las películas de Godard se basa en la confluencia de diferentes voces y figuras narrativas a lo que denomina como “estrategia impositiva”. Ambos autores desplazan el núcleo de la narración a la enunciación y su forma en un ejercicio metalingüístico que combina la erudición con la baja cultura o la cultura popular.

Muchos otros autores han coincidido con Sontag y Bordwell al calificar las películas de Godard como obras de *collage* pero sin profundizar en el tema tanto en sus procedimientos. Coincidimos con Colin MacCabe, autor de la biografía del cineasta, en enlazar el trabajo de Godard con la modernidad y la vanguardia, cuya técnica artística emblemática es, bajo nuestro punto de vista, la fragmentación:

La modernidad es más familiarmente conocida como el desplazamiento del eje hacia la forma y el medio del arte mismo. Quizá los ejemplos más canónicos son el cubismo de Picasso y los experimentos de Joyce con el lenguaje¹⁵ (MacCabe 2005:306).

El ensayo *Jean-Luc Godard* coordinado por María Jesús Arévalo, no deja de ser una defensa de la obra de Godard como una creación de *collage*. Afirma Arévalo que el *collage* está en la esencia del arte y, de forma manifiesta, en el trabajo de Godard:

La colisión de elementos del *collage* genera significados y hace que la obra no esté cerrada sino abierta a interpretaciones. Toda obra de arte es una selección y por tanto un *collage*, lo que hace Godard es mostrar esos elementos en bruto¹⁶. (Arévalo 1981:17).

José María Carreño, en el mismo ensayo, enlaza el trabajo de Godard con el de Picasso:

En ambos (Godard y Picasso) predomina el sentido de una trayectoria sobre las obras consideradas por separado, pues estas se nos proponen como etapas de un itinerario

¹⁴ Idem

¹⁵ MacCabe, Colin. *Godard. Retrato de un artista en los setenta. Los tres mundos*. Seix Barral, Barcelona. 2005.

¹⁶ V.V.A.A. Arévalo, María Jesús (Coord.). *Jean-Luc Godard*, Ediciones J.C. Colección: Directores de cine Nº5, Madrid, 1981.

creador. Ambos cuentan con la ejecución como momento definitivo para la producción de significados, de manera que la obra se ofrece, en cierto sentido, como testimonio del proceso de hacerla¹⁷ (Arévalo 1981:17).

Otros autores, como Santos Zunzunegui, han defendido la relación del trabajo de Godard con la teoría de Levi-Strauss acerca del bricolaje, que propone como esencia del *collage*:

Conviene tomar nota, de paso, de que en *À bout de souffle* hace su aparición (aunque sea de forma embrionaria) uno de los procedimientos que, de forma progresiva, acabarán convirtiéndose en una de las marcas de estilo del cineasta: el ejercicio del *bricolage* entendido en el sentido que Claude Levi-Strauss daba a esta operación y que consiste en la utilización por parte del artista, no de materias, sino de materiales previamente elaborados, trabajando con restos, sobras, fragmentos de obras preexistentes, dando lugar a lo que el antropólogo francés denominó <<obras heteróclitas>>¹⁸ (Zunzunegui 2008:77)

Nuestra investigación ofrecerá una perspectiva más amplia sobre los discursos cinematográficos fraccionados, superando el concepto del *collage* cinematográfico y analizando para ello la obra Godard, quien, bajo nuestra perspectiva, ha construido toda su obra como un discurso fragmentado. Por otro lado, defendemos que el trabajo de Godard no se trata de una práctica aislada sino que encuentra referentes creativos e intelectuales en diferentes movimientos artísticos de los años cincuenta y sesenta marcados por la voluntad de realismo como principio estético y por la reaparición del *collage* de las primeras vanguardias.

En lo referente a su utilización de la fragmentación como procedimiento narrativo cinematográfico, ampliaremos los análisis que desarrollaron Bordwell y Sontag llevando a cabo un análisis pormenorizado de sus obras para poder realizar un inventario completo de las herramientas de fragmentación utilizadas y desarrolladas por Godard. A su vez, nuestra investigación ampliará el objeto de estudio ya que la mayoría de autores se limitaron a analizar las obras de la primera etapa del cineasta descuidando sus trabajos posteriores y todos sus documentales.

¹⁷ Arévalo op. cit.

¹⁸ Zunzunegui, Santos. *La mirada plural*, Cátedra, Madrid, 2008, P 75-85. P. 77

1.3 HIPÓTESIS

La obra de ficción de Jean-Luc Godard, construida como un discurso fragmentado, persigue la puesta de manifiesto de la relatividad del discurso y del lenguaje.

El origen y la evolución de la fragmentación de los discursos plástico y literario, se encuentra ligado al origen y evolución de la técnica artística del *collage*. En sentido estricto, el *collage* se define como la técnica pictórica consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos, sin embargo, el amplio desarrollo que experimentó esta técnica en la primera mitad del siglo XX, hizo que abriese el camino de la fragmentación en el discurso tanto visual como narrativo dando lugar a las diferentes prácticas artísticas de vanguardia que perseguían la ruptura de la unidad del discurso mediante la presentación de estructuras o fragmentos yuxtapuestos.

Consideramos que Jean-Luc Godard ha construido su filmografía como un discurso fragmentado que encuentra fuertes vínculos con la lógica discursiva inaugurada con la técnica artística del *collage*. Si bien el *collage*, en su acepción estricta, implica el carácter preformado de los materiales utilizados, sus hallazgos suponen el origen de la fragmentación del discurso en cualquiera de sus formas. La práctica canónica del *collage* plástico se remonta a la tradición de los *papier collé*, siendo el *found footage* el representante más directo de la traslación del *collage* al terreno cinematográfico.

Si bien el *collage* implica la utilización de materiales preformados, el discurso fragmentado, por su parte, tendría cabida siempre que se pusiese de manifiesto la heterogeneidad de los contenidos (visuales o sonoros) aunque hayan sido elaborados por el propio artista. En este sentido hay que mencionar que la historiografía del arte, en muchas ocasiones, ha incluido bajo el paraguas de *collage* tanto obras que utilizaban materiales preexistentes para elaborar discursos fraccionados como obras que fraccionaban sin recurrir a materiales preexistentes.

En un nivel específicamente cinematográfico, nuestra hipótesis parte del presupuesto de que la naturaleza profunda de todo discurso cinematográfico fraccionado viene dada por la parataxis o ausencia, en mayor o menor grado, de la sintaxis que invisibiliza la heterogeneidad de los materiales o contenidos utilizados para construir una unidad orgánica a través del montaje cinematográfico. Si bien la parataxis es un recurso lingüístico, consideramos que su equivalente cinematográfico se encontraría en la utilización del montaje irracional descrito por Gilles Deleuze.

Desde nuestro punto de vista, la fragmentación es inherente al discurso cinematográfico ya que se da tanto en la sucesión de fotogramas y en la sucesión de planos como en el plano mismo, mediante la articulación del espacio dentro y fuera de campo y a través de la naturaleza de las pistas de audio y de sonido como pistas diferenciadas que pueden o no estar coordinadas.

Defendemos que la naturaleza del discurso cinematográfico se basa en la voluntad discursiva del autor que construye una narración filmada frente a la filmación accidental de una cámara encendida bajo una motivación funcional, como una cámara de seguridad, motivación periodística, como un reportaje, o por accidente, entre otros ejemplos. Siguiendo esta línea de pensamiento, la obra de Godard no vendría simplemente a reivindicar la naturaleza del cine como un discurso fragmentado, sino la esencia del cine como discurso o como mirada de una mente creadora. La cámara no se ciñe a la acción sino a la intención del creador. El camino emprendido por Godard llevaría un paso más allá la concepción del plano como unidad en una cadena significativa diluyendo (en mayor o menor medida dentro de cada película) los elementos de continuidad entre los planos, los elementos de continuidad entre pistas visuales y sonoras y, en algunos casos, los elementos de continuidad diegética y discursiva en el propio interior del plano.

A su vez, consideramos que el trabajo de Godard está plenamente marcado por el pensamiento estructuralista y el pensamiento de la denominada posmodernidad, caracterizado por una crisis de las ideologías unitarias y una reivindicación de la relatividad. Si bien la obra de Godard es un caso aislado en el terreno del cine, no lo es en el del arte a nivel más global ya que se encuadra en un contexto más generalizado de manifestaciones artísticas que reivindicaban la ruptura del discurso unitario, especialmente el movimiento pictórico francés del Nuevo Realismo y el más internacional del Pop Art.

En relación a la vertiente estructuralista en la que se encuadra la obra de Godard, nuestra perspectiva del *collage* como génesis del discurso fraccionado se basa en la acepción del *collage* como lógica discursiva tal como la describe Lévi-Strauss (uno de los padres del estructuralismo) en su análisis del mito. Lévi-Strauss establece un paralelismo entre la actividad del *collage* y la del bricolaje (*bricoleur*), basado en la construcción de una obra mediante la utilización de fragmentos preexistentes.

En su lógica de las clasificaciones totémicas, integrada en su obra *El pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss proponía los diferentes aspectos que caracterizan la lógica discursiva del *collage*, lógica que el autor considera como la misma que preside la estructura del mito. En primer lugar, los pedazos con los que se construyen tanto el *collage* como el mito, tan solo se muestran como tales ante los ojos de la historia que los ha producido. En segundo lugar, dichos fragmentos (imágenes en el mito o materiales para el *bricoleur*) no provienen del devenir puro sino que son productos ya trabajados. Los ordenamientos en los que se basa la construcción de los mitos o las creaciones del *bricoleur* se basan en el encuentro de *acontecimientos contingentes*¹⁹ (Lévi-Strauss 2002:62) (elementos de la naturaleza para el mito o materiales del taller para el *bricoleur*), sometidos a una ley, unión que proyecta modelos de inteligibilidad.

¹⁹ Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica. Madrid. 2002.

1.4 OBJETIVOS

Primer objetivo

Enunciado: determinar qué es el discurso cinematográfico fragmentado, cuál es su alcance, vertientes y límites y cuál es su relación con el discurso pictórico o literario fraccionado.

Descripción: si bien existen diversos planteamientos teóricos acerca del *collage* cinematográfico, apenas se han realizado análisis más amplios sobre el discurso cinematográfico fraccionado que consideramos que enlaza con las prácticas artísticas de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, siendo el *collage* el punto de arranque.

Pertinencia: Para analizar el trabajo de Godard en su traslación de las técnicas de fragmentación narrativas y visuales al cine, es necesario establecer en primer lugar cuáles son los componentes de la fragmentación del discurso cinematográfico y cuáles sus vertientes, tanto las ya exploradas hasta la llegada de Godard, como las no exploradas.

Segundo objetivo

Enunciado: Análisis de la imagen audiovisual como fragmento. Se estudiará la articulación semiológica de los fragmentos visuales y sonoros de las obras de Godard partiendo de los planteamientos de Gilles Deleuze.

Descripción: Godard rompió de manera radical con la unidad del discurso cinematográfico creando una narración basada en la confluencia de fragmentos heterogéneos, tanto visuales como sonoros. Si bien es difícil encontrar metodologías en una filmografía caracterizada por una evidente voluntad de anarquía, el análisis elaborado en nuestra investigación previa puso de relieve la existencia de procedimientos y patrones que se repiten de manera más o menos constante en todas las obras del cineasta, lo que nos permitió elaborar una introducción acerca de los procedimientos de fragmentación que sustentan el discurso cinematográfico de Godard y que completaremos en esta investigación. La presencia de elementos constantes nos hace pensar, bajo una perspectiva estructural, en el mantenimiento de un eje sincrónico en su obra.

Pertinencia: el tratamiento de la imagen como fragmento responde a la estructura discursiva del *collage* componiendo un discurso basado en el ensamblaje. Godard

recurre a la estructura del mito (del fragmento y en ocasiones del *collage*) tal como la han descrito autores como Roland Barthes o Claude Lévi-Strauss, para desmontar las mitologías del lenguaje cinematográfico y de las construcciones sociales, reivindicando la relatividad del discurso (y de la imagen) y la supremacía de la mirada. Construir la imagen como fragmento ataca la arbitrariedad de la composición de la imagen en el discurso cinematográfico unitario. El contenido de las obras cinematográficas que presentan un discurso fragmentado participaría de las características del mito tal como lo entienden Barthes o Lévi-Strauss, puesto que sus componentes (imágenes y sonidos divergentes) estarían tomadas de sistemas semiológicos anteriores.

Tercer objetivo

Enunciado: Análisis de la fragmentación narrativa. Se estudiará la articulación de los fragmentos visuales y sonoros de las obras de Godard para componer una continuidad visual y narrativa.

Descripción: Si bien Godard trabaja la narración cinematográfica como un discurso fraccionado, sus películas de ficción presentan, como todo discurso, una estructura narrativa y, como toda película, una continuidad articulada mediante el montaje. Este segundo apartado nos permitirá analizar las herramientas específicas que ofrece el discurso cinematográfico para construir la narración como una estructura fraccionada incorporando la lógica discursiva del *collage* plástico. Analizar el trabajo de Godard nos permitirá elaborar una amplia recopilación de herramientas de fragmentación cinematográfica ya que se trata del cineasta que más en profundidad las ha trabajado en el cine de ficción.

Pertinencia: Godard es el cineasta que ha trabajado más en profundidad la fragmentación del discurso cinematográfico y la traslación al cine de los hallazgos de la pintura y la literatura de vanguardia por lo que el análisis de su trabajo al nivel de la estructura narrativa se convierte en un ejercicio fundamental para entender tanto la práctica de los discurso fragmentados, especialmente mediante la lógica discursiva del *collage*, como su profunda vinculación con el lenguaje cinematográfico.

1.5 METODOLOGÍA

A la hora de abordar esta investigación, utilizaremos tres perspectivas metodológicas:

Perspectiva lógico-histórica

Utilizaremos esta perspectiva para elaborar una introducción teórica que describa los elementos semiológicos y estructurales que identifican los mecanismos de fragmentación del discurso cinematográfico en sus diferentes vertientes. A la hora de abordar la fragmentación en el interior del plano y en la estructura narrativa partiremos de la identificación de las herramientas principales que aportaron al *collage* cada uno de los diferentes movimientos de vanguardia escogiendo obras representativas de cada movimiento.

Esta perspectiva investigadora nos permitirá entender la fragmentación como el resultado de unas circunstancias históricas y culturales que condicionan la aparición de nuevas maneras de pensar y de nuevas corrientes artísticas e intelectuales. El surgimiento del cine y de la técnica artística del *collage*, están emparentados en el tiempo y forman parte de un contexto intelectual que reivindicaba la construcción de discursos mediante la confluencia de fragmentos.

Mediante la perspectiva lógico-histórica también podremos analizar los antecedentes cinematográficos en los que se recurrió a la fragmentación de forma más o menos consciente en el discurso cinematográfico para poder establecer el punto de partida desde el que Godard comienza a crear sus obras. En dicho punto de partida se sitúan los hallazgos de cineastas que reflexionaron sobre la naturaleza fragmentaria del discurso cinematográfico, siendo el ruso Vertov el máximo referente, para profundizar en la esencia del cine como arte basado en la yuxtaposición de fragmentos.

Por otro lado, esta perspectiva nos servirá igualmente para trabajar el segundo objetivo de la investigación, encaminado a analizar la articulación semiológica de los significantes con los que trabaja Godard partiendo de los análisis de Gilles Deleuze, quien recorre la historia del cine identificando los diferentes planteamientos semiológicos que articulan las películas en cada período.

Profundizando en los fundamentos semiológicos que subyacen en las películas de Godard, podremos establecer vínculos lógico-históricos entre el trabajo del cineasta y las corrientes de pensamiento y los acontecimientos históricos más relevantes en los que se encuadra su producción de cine de ficción. En concreto, utilizaremos el esquema que subyace en el análisis del mito por parte de Lévi-Strauss y Roland-Barthes para aplicarlo a las obras de Godard.

Partiendo del planteamiento estructuralista de Saussure, Lévi-Strauss estableció dos ejes en el análisis de los mitos, un eje sincrónico, que aúna el aspecto estático del planteamiento, y un eje diacrónico, referido a las diferentes evoluciones y metamorfosis que se ejercen sobre dicho planteamiento. La obra de ficción de Godard, al igual que la obra escrita de muchos intelectuales asociados a la corriente del estructuralismo como Lévi-Strauss, es refractaria al reduccionismo por será necesario analizar el conjunto para determinar el trabajo en cada una de las partes. Al igual que Lévi-Strauss localizó la raíz sincrónica de los mitos sometidos a variaciones diacrónicas en función de los diferentes usos que se dio a dichos mitos, nuestro análisis investigará cuál es la base sincrónica del planteamiento de Godard y cuáles sus variaciones a lo largo del tiempo, lo que se correspondería con la *lógica de las transformaciones* de Lévi-Strauss.

Por otro lado, en nuestro análisis retomaremos el planteamiento de Roland Barthes, para quien el mito no se puede definir con base en el objeto de su mensaje, sino por la forma en que este se formula y expresa; es decir, para estudiar al mito, es necesario realizar una abstracción de conocimientos, hacer una división entre el mensaje (la información) que este lleva en su interior y la forma en que esta se articula. El esquema que aplica Barthes para explicar el mito es el siguiente:

Significante	Significado	
Signo		Significado
Signo		

Al primer sistema se le llama lenguaje objeto, porque es el lenguaje del cual el mito se toma para construir su propio sistema. Al mito mismo se le llama metalenguaje, porque es la segunda lengua en la cual se habla de la primera. En el primer apartado de nuestro análisis investigaremos cómo se construyen los signos según el esquema planteado por Roland Barthes, autor de referencia de Godard, para identificar como se articula en su cine la relación entre lenguaje objeto y metalenguaje. En la segunda parte de la investigación analizaremos la articulación de los signos a través de las herramientas narrativas.

En su obra *Mitologías*, Barthes explica que *nuestra sociedad es el campo privilegiado de las significaciones míticas*²⁰ (Barthes 2002:232), refiriéndose a la sociedad capitalista burguesa, sociedad que el propio Godard trata de diseccionar construyendo discursos que ofrecen la misma estructura que los mitos que dicha sociedad construye y en los que se apoya, delatando, finalmente, la relatividad del discurso con el que se han

²⁰ Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI editores. Colección biblioteca nueva. Madrid, 2012.

construido dichos mitos. La obra de Godard recorrería el camino opuesto, no se estructura como constructora de mitos sino que adopta la estructura del mito para deconstruir los mitos de los discursos oficiales.

Perspectiva comparativa

Mediante esta perspectiva trabajaremos el segundo objetivo, es decir, analizar las herramientas que el cineasta utiliza para construir sus obras como un discurso fragmentado: montaje visual y sonoro y estructura narrativa.

Si bien consideramos que el cine de Godard desarrolla una narrativa basada en la fragmentación, creemos que lo hace en reacción a una narrativa precedente basada en la unidad de mirada y progresión dramática. Noël Burch defiende, en el terreno del cine, la transición entre el Método de Representación Primitivo y el Método de Representación Institucional como un paso posibilitado gracias al hallazgo del montaje, técnica basada en el ensamblaje de fragmentos audiovisuales. Si bien el MRI trataba de invisibilizar el montaje o las transiciones privilegiando la linealidad, el camino de Godard es el opuesto.

Tomando este planteamiento en consideración, el procedimiento de análisis bajo la perspectiva comparativa incidirá en el contraste de los procedimientos de Godard con las herramientas de una narrativa basada en la linealidad. Para ello, seleccionaremos un conjunto de ítems en cada una de las tres vertientes a estudiar para contrastar el trabajo de Godard frente al trabajo de cineastas cuyas películas se engloban en el denominado M.R.I. o que cumplen con las categorías establecidas por autores como David Bordwell en su análisis del cine clásico. Los ítems que analizaremos son los siguientes:

- Montaje visual y sonoro: uso del montaje de continuidad, montaje alternado, montaje paralelo y montaje analítico, *raccord*, elementos transicionales y elementos retóricos como desenfoque o anamorfosis.
- Estructura narrativa: estructura de la acción (acciones principales y acciones secundarias), estructura de la diégesis, punto de vista narrativo, estructura temporal, utilización del signo lingüístico.

Perspectiva descriptiva

Esta perspectiva investigadora nos permitirá analizar, dentro de la contrucción narrativa, la articulación de los diferentes mecanismos de intertextualidad utilizados como herramientas de fragmentación. Si bien la intertextualidad ha sido un parámetro esencial y configurador en la obra de Godard, en nuestra investigación nos centraremos en la manera en que dicho parámetro es puesto al servicio de la fragmentación y el *collage*. Las referencias que Godard inscribe en sus películas pueden cumplir una función o bien diegética o bien metadiscursiva, siendo esta última función la que analizaremos en nuestra investigación

El concepto de intertextualidad ha presentado diferentes modificaciones desde la idea original de Mijail Batjin (dialogismo) y la formulación de Julia Kristeva, acuñada en 1967, varios años después del inicio de la actividad de Godard. Lo que introdujo Julia Kristeva fue una nueva metodología de estudio que agrupaba conceptos como fuentes e influencia.

El planteamiento de Batjin se encuentra muy vinculado al trabajo de Godard a través del concepto de valor dialógico, que coincide con el valor lingüístico y está ligado al valor estético, y que se basa en la utilización de palabras o imágenes tomadas de otros textos precedentes. Por su parte, Julia Kristeva, junto con Roland Barthes, apostó por una noción distinta de texto, aplicada tan solo a las obras que rompían con los cánones formales y que otorgaban al lector una función activa en la producción del sentido de la obra, es decir, ambos defienden el texto como productividad, apostando por la relatividad y el ataque al realismo a favor de la reflexividad y la intertextualidad.

En su planteamiento acerca de las tipologías del discurso, Batjin distingue entre un discurso directo o inmediato (enunciado denotativo para Kristeva o monofónico para Todorov), un discurso representado u objetivado (enunciado objetual para Kristeva) y un discurso, el que nos ocupa, en el que en la palabra existe un indicio intencional de la palabra ajena (enunciado ambivalente para Kristeva). Este tercer tipo de discurso distinguiría entre una variante pasiva (palabra ajena indefensa, como en la parodia) y una variante activa (la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor).

A la hora de analizar la presencia del discurso ajeno, Batjin se centra en una aproximación cualitativa analizando el grado de explicitación, la evaluación positiva o negativa del discurso del otro, el carácter intencional o no intencional y la distancia entre las voces narrativas.

Por su parte, Julia Kristeva concibe la intertextualidad como el campo de trasposición de diversos sistemas significantes, siendo el texto un espacio en el cual se cruzan y entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos. Esta concepción apunta en la misma dirección que la *transtextualidad* acuñada por de Gerard Genette definida como *todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con*

*otros textos*²¹ (Genette 1989:7). Desde la publicación de esta obra, cupo hablar de dos visiones teóricas del concepto de intertextualidad, no excluyentes entre sí: una visión global o amplia en la que se encuentran las definiciones de Barthes y Kristeva y una visión restrictiva o restringida, en donde entrarían autores como Claudio Guillén, Gérard Genette, Riffaterre o Segre.

Kristeva y Barthes entienden el texto como el cruce de textos, como una escritura traspasada por otros textos, en donde la intertextualidad contemplaría la actividad verbal/visual como huella de discursos anteriores, acogiendo con su definición todas las formas genettianas de transtextualidad. La visión restrictiva va más allá de préstamos, ecos, citas, alusiones..., sino que también afecta a códigos, estructuras, arquetipos, al proceso de emisión y de recepción y al resto de elementos que forman el tejido textual.

A la hora de realizar nuestra investigación, vamos a partir del concepto de transtextualidad de Genette ya que los diferentes procedimientos englobados en este término nos ofrecen una herramienta metodológica adecuada para analizar los mecanismos de intertextualidad utilizados como herramientas de fragmentación. Para ello distribuiremos nuestro análisis en los cinco tipos de relaciones transtextuales descritos por el autor para analizar la manera en la que el cineasta utiliza cada uno de estos procedimientos:

- La intertextualidad sería el primer tipo de transtextualidad, definiéndola restrictivamente como *una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro*²² (Genette 1989:10). Bajo esta categoría encontraríamos todas las citas y alusiones a otros textos incluidas en las películas de Godard a través de diferentes técnicas cinemáticas que analizaremos en este apartado.
- La paratextualidad, propia del nivel gráfico, es la relación del texto con su *paratexto*, entendiendo por éste los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, o prólogos. Una de las manifestaciones más evidentes de paratextualidad en la obra de Godard sería la utilización de neones.
- La metatextualidad según Genette se trataría de la relación crítica entre un texto y otro texto, es decir, la relación comentada de un texto con otro texto citándolo de forma explícita o implícita, sin nombrarlo. Un ejemplo claro de metatexto sería la crítica literaria. En el caso de Godard los metatextos que se utilizan con fines fragmentarios serían exclusivamente aquellos que constituyen citas explícitas y que, por tanto, rompen con la linealidad.

²¹ Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, ed. Taurus, Madrid, 1989.

²² Genette op. cit.

- La architextualidad es definida por Genette en los siguientes términos: *la relación genérica o género literario: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos*. Nos encontramos en este caso con la reelaboración genérica o las adaptaciones.

Según la exposición que hace M. Pfister de las distintas concepciones en torno a la intertextualidad, habría en lo esencial dos concepciones rivales, el modelo global del postestructuralismo, en el que todo texto aparecería como parte de un intertexto universal, y los modelos estructuralistas y hermenéuticos más precisos, en los que el modelo de la intertextualidad sería restringido a referencias conscientes e intencionadas y son estas, como hemos señalado, las que analizaremos en nuestra investigación.

1.6 ESTRUCTURA DE LA TESIS DOCTORAL

El primer apartado de nuestra investigación está dirigido a establecer una definición del discurso cinematográfico fraccionado y diferenciar sus vertientes partiendo de las manifestaciones previas. En esta introducción realizaremos un recorrido sobre las prácticas del *collage* plástico y literario para identificar tanto sus diferentes vertientes y manifestaciones como los elementos semiológicos que definen cada una de ellas y de los que partirá el *discurso* fraccionado en todas sus vertientes. A la hora de analizar dichas vertientes, asociadas a diferentes movimientos de vanguardia, se escogerá una muestra representativa que sirva para ejemplificar cada práctica y sus procedimientos. Si el discurso cinematográfico fraccionado es una confluencia de las diferentes vertientes artísticas del *collage*, origen a su vez de toda práctica discursiva fragmentaria, la primera muestra de nuestra investigación se basará en diferentes ejemplos representativos de cada vertiente.

Igualmente, analizaremos las prácticas de montaje cinematográfico precedentes a Godard y que sentaron las primeras bases de la fragmentación del discurso cinematográfico siendo el cineasta ruso Dziga Vertov el referente fundamental no sólo de la concepción del cine como un discurso fragmentario a nivel global, sino para el trabajo de Godard en concreto. Todo nuestro análisis de la fragmentación en el cine partirá de los análisis cinematográficos de carácter semiológico desarrollados por Gilles Deleuze.

La primera parte del núcleo de nuestra investigación, basada en la construcción de la imagen como fragmento, partirá de los planteamientos de Gilles Deleuze para analizar cómo trabaja Godard el signo visual en su articulación triádica, es decir, en la relación entre las tres dimensiones del signo establecidas por Peirce: *representamen*, *objeto* e *interpretante*.

En la segunda parte del núcleo de la investigación analizaremos las herramientas de fragmentación utilizadas y desarrolladas por Godard, contrastaremos la práctica de Godard con la de películas que se encuadran dentro del denominado M.R.I. o que siguen los patrones de cine clásico de Hollywood para identificar los diferentes mecanismos de fragmentación desarrollados por Godard. Al igual que sucede con el *collage* plástico y literario, el discurso cinematográfico fragmentado surge como reacción a una práctica precedente que consideramos ejemplificada por el denominado por Noël Burch como M.R.I. (o Método de Representación Institucional), por las pautas del cine clásico descritas por David Bordwell y por la categoría de imagen-movimiento desarrollada por Gilles Deleuze. A la hora de analizar las diferentes vertientes del discurso fragmentado de Godard, contrastaremos la obra del cineasta con ejemplos canónicos del mencionado M.R.I. y del cine englobado bajo la imagen-movimiento.

En este apartado se ampliará el análisis elaborado en la investigación previa incluyendo las películas de ficción posteriores a mayo del 68. Por otro lado, desarrollaremos el campo de investigación que quedó pendiente en el trabajo de la tesina, es decir, el análisis de las herramientas de intertextualidad como mecanismos de ruptura. Este análisis nos permitirá obtener una visión global de los mecanismos narrativos y visuales utilizados por el cineasta y las funciones que les otorga en cada obra y, finalmente, poder esbozar una definición y teoría general del discurso cinematográfico fragmentado, del que consideramos a Godard como el autor más representativo.

Nuestra investigación nos permitirá conocer el método narrativo de Godard, el cual trabaja la narración cinematográfica estableciendo una cierta motivación en la relación significante-significado, desmontando el carácter simbólico del discurso cinematográfico oficial cercano a lo que Roland Barthes definiría como estructura mítica. Como pudimos observar en la tesina, en sus películas Godard utiliza imágenes que ponen de manifiesto su naturaleza como pertenecientes a registros previos que se articulan en una conjunción de fragmentos mediante el montaje. De esta manera el fragmento se reivindicaría como tal (significante) subrayando su motivación (plenamente realista) y denunciando su propia arbitrariedad como ensamblaje de una estructura. En el último apartado de la investigación analizaremos la articulación de los significantes con los que trabaja Godard a los que habremos podido acceder en el segundo bloque.

1.7 ANTECEDENTES DE LA TESIS DOCTORAL

Tras llevar a cabo una visión panorámica del contexto intelectual en el que se encuadra el inicio de la actividad de Godard como cineasta, pudimos identificar una recuperación del interés por la forma artística del *collage* y de los discursos fraccionados cuya manifestación más evidente en la época vendría a ser el movimiento pictórico del Nuevo Realismo. Si bien el planteamiento estético de dicho grupo se basa en la superposición de fragmentos de diferente naturaleza sobre el lienzo, el planteamiento intelectual enlaza con las corrientes políticas de izquierda, que posteriormente desembocarían en los movimientos del mayo del 68 francés, y con los planteamientos estructuralistas de autores como Lévi-Strauss o Roland Barthes.

Como su mismo nombre indica, el movimiento del Nuevo Realismo creaba obras que reproducían con “realismo” el contexto político y social del momento mediante la utilización de carteles publicitarios. Se trata, pues, de una continuación del discurso fragmentario que había imperado en las tendencias de vanguardia desde la irrupción del *collage*, pero reivindicando el realismo en cada uno de los fragmentos que componen dicho discurso, fragmentos utilizados como huellas de lo real.

Este planteamiento concuerda plenamente con el método de trabajo que el propio Godard ha afirmado numerosas veces llevar a cabo. Si bien defendía el planteamiento realista en la creación cinematográfica, planteamiento reivindicado por André Bazin, al que defendió numerosas veces como uno de sus referentes, Godard dotaba a su discurso de una estructura fragmentaria. De esta manera, se puede afirmar que Godard traslada al cine los planteamientos que los miembros del Nuevos Realismo habían desarrollado en sus obras pictóricas.

La oscilación entre la veracidad de la imagen como registro de lo real y la subjetividad del discurso construido mediante la articulación de piezas de esa realidad, se convertirá en la línea esencial del trabajo de Godard desde los comienzos de su carrera hasta la actualidad. Dicha trayectoria ha sido desarrollada en períodos más o menos delimitados, en los que el cineasta ha concentrado su trabajo, o bien en películas de ficción, o bien en películas documentales.

El primer objetivo establecido para el trabajo de investigación previo fue analizar los referentes intelectuales de Godard, que enlazan su trabajo con tendencias artísticas entre las que destaca el mencionado movimiento del Nuevos Realismo, así como los planteamientos intelectuales de la corriente del estructuralismo, destacando las teorías de Claude Levi-Strauss y Roland Barthes.

Al mismo tiempo, en el apartado destinado al marco teórico e intelectual que rodea el trabajo de Godard, también pudimos señalar la relación de la técnica artística del *collage* con las técnicas de la narración en el cine de ficción precedentes a la

aparición de Godard, destacando como principal referente el trabajo del cineasta ruso Dziga Vertov.

Una vez concluido el apartado destinado a los referentes teóricos, intelectuales y artísticos de los que partió Godard, pudimos comenzar el apartado principal de la investigación, es decir, crear una introducción teórica sobre la utilización por parte de Godard de recursos de fragmentación del discurso para la realización de películas cinematográficas de ficción.

Durante el proceso de elaboración del trabajo de investigación pudimos observar como el trabajo desarrollado por Godard durante su primera etapa, antes de abandonar la ficción para dedicarse al documental, presenta una manifiesta voluntad de ruptura con las convenciones del discurso cinematográfico que habían imperado hasta la fecha, tanto en la construcción del espacio de la imagen, como el tiempo y la estructura del relato. Muchos han llegado a calificar de esquizofrénico el discurso de Godard, utilizando el término de parataxis, o ausencia de sintaxis, para referirse a su trabajo. Si bien es cierto que es difícil establecer un método en una obra que podría caracterizarse por una clara voluntad de ruptura y anarquía, durante nuestra investigación pudimos dilucidar algunos procedimientos que se repiten de forma más o menos sistemática en los trabajos pertenecientes a la primera etapa del cineasta.

A nivel general, a la hora de enfrentarnos al análisis de las películas englobadas en el corpus de la investigación, establecimos tres áreas de investigación diferenciadas, la fragementación en la sucesión de planos a través del montaje visual y sonoro, la fragementación en el interior del plano y la fragmentación en la estructura narrativa.

En cada uno de los campos analizados pudimos identificar una serie de recursos utilizados por el cineasta de forma sistemática por lo que podrían llegar a considerarse como herramientas de un discurso basado en la fragmentación. De esta manera, el objetivo último de esta investigación sería dilucidar las herramientas o recursos que utiliza Godard y analizar la función o funciones que cumplen en sus obras. En lo referente al montaje, pudimos observar el funcionamiento de las técnicas más conocidas como los *jump cuts* o las rupturas intencionadas del *raccord* y estudiar otras menos comentadas como los ritmos disonantes tanto en la relación de planos y secuencias, como en la relación de las secuencias con la totalidad de la película, las alteraciones de colores entre planos o la introducción de insertos. A nivel auditivo, estas herramientas se traducirían fundamentalmente en la alteración de la concordancia entre la imagen y las pistas de audio.

Igual que sucede en el terreno visual, dentro del plano o en el montaje, también pudimos identificar dos herramientas que se repiten en sus obras, destinadas a fraccionar el discurso en su nivel narrativo, la utilización de una multiplicidad de voces narrativas y la creación de diferentes fragmentos narrativos dentro de un mismo

discurso. A su vez, ambas herramientas incluyen técnicas que se repiten de forma más o menos constante en muchas de sus películas.

Se podría afirmar que de la misma manera que la práctica del montaje o la dirección de cine pueden seguir unas reglas para fomentar la linealidad del discurso, las obras de Godard caminan en dirección contraria tratando de evidenciar, por una parte, el lado fragmentario inherente al cine (fundamentalmente a través del montaje), y por otro, inventando nuevas reglas para potenciar dicho discurso fragmentario. El objetivo último de esta técnica vendría a ser resaltar la importancia de las partes por encima del todo y delatar la naturaleza del discurso como una construcción revelando sus elementos y la estructura que los une.

El contexto cultural en el que se enmarca el trabajo de Godard se caracteriza por una ruptura con los valores supremos y la idea de unidad y totalidad, contexto cuya manifestación más evidente en el terreno visual serían los trabajos de *collage* y en el terreno narrativo obras como *Ulyses* de James Joyce. De esta manera, Godard sería uno de los cineastas que trabajaron más en profundidad la traslación de la fragmentación inherente en la creación artística de vanguardia de la primera mitad del siglo XX al discurso cinematográfico.

2. INTRODUCCIÓN

El cine y los discursos fragmentados están emparentados en el tiempo. El origen del cinematógrafo lo encontramos en París a finales del Siglo XIX y el origen del discurso fragmentado llega de la mano de Braque y Picasso con la invención del cubismo a principios del Siglo XX. Si bien en el ámbito de la pintura de vanguardia se iniciaba una revolución mediante la ruptura de la unidad de su discurso, el cine ya nacía fraccionado puesto que el concepto de fragmento se encuentra en su misma naturaleza mediante la sucesión de fotogramas. Aun considerando dicha sucesión de fotogramas como un discurso unitario, el mismo concepto de fotograma ya implica una fragmentación, pues se trata del registro de un fragmento de realidad.

Si el arte recurrió a la fragmentación para emprender un nuevo camino, la práctica cinematográfica intentó, a nivel mayoritario, dotar de unidad a un discurso que nacía desprovisto de ella. Los cineastas rusos fueron los más proclives a resaltar la naturaleza del fragmento como tal, pero la práctica mayoritaria tendió a buscar la invisibilidad del corte en la articulación de fragmentos. En este sentido, el cine, especialmente el cine de ficción, se presentó como una práctica artística que camina a contrapelo, tratando de mantener el discurso unitario a pesar de la naturaleza fragmentaria de su soporte, mientras la práctica de vanguardia (fundamentalmente la pintura) emprendía el camino opuesto, fraccionar el discurso en un soporte unitario como es el lienzo.

El discurso unitario se encuentra en el origen de la cultura occidental. Sócrates hablaba de un Orden Cósmico Universal y un Orden Moral Universal destinados a guiar el Estado y la política, asentando los fundamentos teocráticos del poder. El determinismo astrológico que caracteriza el pensamiento unitario se encuentra igualmente en las bases del cristianismo. Al finalizar la Edad Media y comenzar el Renacimiento, el teocentrismo cedió el paso al antropocentrismo, igualmente unitario, transición que se refleja en la pintura cuando los pintores comienzan a recurrir a la perspectiva cónica y, más tarde, menguante. A lo largo de los Siglos XVIII y XIX, con el desarrollo de las fuerzas productivas, del pensamiento político y científico y de los Estados nacionales, el Orden antiguo y medieval se fue desintegrando. La razón fue la gran artífice de la reestructuración del pensamiento de los siglos XVII y XVIII, articulando un discurso que, por un lado, se apropiase de la cultura griega y medieval, y por otro extendiese los criterios de interpretación hacia los nuevos campos de conocimiento, continuando bajo una perspectiva unitaria antropocentrista.

Sería a finales del siglo XIX, coincidiendo con el surgimiento del cine y posteriormente del cubismo, cuando la gran imagen de la razón, en torno a la cual se estructuró la sociedad moderna, se rompe en pedazos. Cada fragmento del espejo roto busca reproducir la realidad de forma independiente, realidad que antes correspondía a la imagen única. En esta fragmentación influye la crisis del concepto de historia, si la historia es discontinua y asincrónica, todo el fundamento que da sentido a los procesos de revolución global, a las grandes ideologías y a las utopías de cambio social, queda

desplazado. Como consecuencia, se produce un auge del individualismo, un oscurecimiento de los grandes discursos de lo social y en dicha contingencia se desenvuelve la multiplicidad de lenguajes diversos.

Si el Renacimiento situó al hombre en el núcleo de la mirada, el comienzo del siglo XX fragmenta el discurso en una multiplicidad de miradas. El entramado fragmentario arroja al individuo sobre una superficie de necesidades que determinan sus movimientos en ausencia de cualquier teleología que trascienda su existencia material. Se debilitan la historia y los discursos y con ellos las categorías del pensamiento, en cuyo núcleo se encuentra el lenguaje, siendo el cine un medio de expresión especialmente proclive para plasmar dicho contexto cultural marcado por la fragmentación articulada en una multiplicidad de miradas.

3. SEMIOLOGÍA DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO FRAGMENTADO

Analizar la fragmentación del discurso conlleva una reflexión sobre su estructura, un análisis de carácter semiológico que implica adentrarse en la ardua tarea de enfrentar las relaciones cine-lenguaje y a cuestionarnos, por tanto, si el cine es una lengua. El sistema raíz del proceso comunicativo es el sistema lingüístico, pero si bien este es el sistema raíz, no es el único. Bajo nuestro punto de vista, la lingüística es solo una parte de la semiología y el cine es un lenguaje sin lengua, un objeto de comunicación artística que, como todo objeto de comunicación, se sustenta en un sistema de signos. La disciplina que engloba el análisis de imágenes y signos, y de la cual parte nuestra investigación, sería la semiótica de Peirce, quien concibe los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones, siendo la lingüística tan solo una parte de la semiótica. A su vez, la rama de la semiótica en la que integramos nuestro estudio es la semiótica visual, disciplina dedicada al estudio o interpretación de las imágenes o los lenguajes sin lengua (semias).

Yuri M. Lotman²³ denominó *proceso de semiotización primario* (Lotman 1978:20) al sistema de signos que tradicionalmente se calificó como lengua natural, frente a otros sistemas de representación simbólica del mundo que utilizan otros soportes materiales distintos del signo lingüístico. En general, Lotman estableció tres niveles en la comunicación: *la lengua natural, los lenguajes artificiales y los lenguajes secundarios de comunicación* o sistemas de comunicación no lingüísticos. Estos lenguajes secundarios, a los que denominó procesos de semiotización secundarios, serían estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural y entre los que se encontraría el cine. La fragmentación del discurso supone, ante todo, una alteración de su estructura semiológica. En el nivel de la lengua natural, la ruptura del lenguaje significaría o bien la ruptura de la frase o conjunto de signos (parataxis) o, en el nivel más radical, la distorsión de la estructura misma del signo. Si nos trasladamos al discurso visual, la ruptura del lenguaje se asienta igualmente en la ruptura de la unidad del signo. Recurriendo a la clasificación de Peirce, dicha distorsión afectaría a la relación triádica entre *representamen*, objeto e *interpretante*, apuntando al referente mental generado en la mente del receptor articulado mediante el *representamen*.

Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo más desarrollado. Este signo es lo que llamo yo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*²⁴ (Peirce 1974:22).

Sintetizando el planteamiento de Peirce, el *interpretante* es lo posible; el objeto, lo existente; el *representamen* es la ley (pensamiento), que establece el vínculo entre lo

²³ Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Istmo. Madrid, 1978.

²⁴ Sanders Peirce, Charles. *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1974. P.22.

existente y lo posible, ámbito en el que radicaría la distorsión del signo cuando se produce su fragmentación. A nivel semiótico podemos considerar el cuadro o la fotografía (signos visuales estáticos) como un signo visual completo que se podría equiparar con el icono, aunque puede presentar diferentes tipos de composiciones, sus fundamentos pueden ser *cualisignos* (aspectos o cualidades) o *decisignos* (teorías), aunque su *interpretante* siempre será el denominado *rema* (resultados que solo muestran información) frente al *dicente* o *dicisigno* (resultados que implican proposiciones) o *argumento* (resultados que se refieren a razonamientos). La fragmentación afectaría al *rema*, *dicisigno* o *argumento*.

En el terreno del cine, la mayoría de planteamientos semiológicos han partido del análisis de Peirce del signo como entidad múltiple. En los planteamientos semiológicos cinematográficos más tempranos encontramos a Christian Metz y su ensayo *Cine: lengua o lenguaje* (1964) que inaugura un conjunto teórico que pretende superar a la crítica cinematográfica introduciendo las teorías metodológicas. En *Lenguaje y cine*, Metz efectúa una distinción, por un lado, entre *objetos concretos* (realidad inmediata y empírica) y *objetos ideales* (realidad reconstruida sistemáticamente y desde cierta óptica), y por otro, entre *objetos únicos* (realidad que se realiza en un solo ejemplar) y *objetos no singulares* (realidad que posee muchas existencias). El cruce de las diferentes alternativas generaría el texto (que es algo concreto y singular: una película determinada), el mensaje (algo concreto pero no singular que forma parte del texto pero no es exclusivo de este), el código (algo construido por el analista, pero no singular), y el sistema singular (algo construido y singular: la organización concreta de una película).

Nuestro análisis parte del planteamiento semiológico de Giles Deleuze, quien supera el planteamiento de Metz al profundizar en la narración a través de la imagen:

...para Metz, la narración remite a uno o varios códigos, lo mismo que a determinaciones de lenguaje subyacentes de donde ella deriva en la imagen con el carácter de dato aparente. Nosotros pensamos, por el contrario, que la narración no es más que una consecuencia de las propias imágenes aparentes y de sus combinaciones directas, nunca un dato²⁵ (Deleuze 2015:45).

A la hora de establecer los elementos semiológicos del discurso cinematográfico fragmentado, partimos de los planteamientos de Gilles Deleuze en sus ensayos *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, ensayos en los que se establecen diferentes categorizaciones semiológicas de los diferentes tipos de discurso cinematográfico (o de imagen cinematográfica) y los diferentes tipos de signos que encontramos en cada uno de ellos. Deleuze parte de la fenomenología de Peirce, quien, como ya hemos mencionado, concibe el signo como una representación mental a través de la cual

²⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 2015.

alguien puede conocer los objetos de la realidad. Si bien la definición de signo cinematográfico de Deleuze parte del planteamiento de Peirce, pretende superarlo al considerarlo reduccionista pues terminaría subordinando la semiótica a la lengua. Deleuze considera que para Peirce serían los signos lingüísticos los únicos que proporcionarían un conocimiento puro por lo que la semiótica no llegaría a constituirse en una ciencia descriptiva de la realidad. Deleuze defiende que esto se debe a que Peirce considera los tres tipos de imágenes como un hecho, en lugar de deducirlos. Los tres tipos de imágenes serían *primeridad* (icono, lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa), *segundidad* (índice, lo que es tal como es, con respecto a algo más) y *terceridad* (símbolo, lo que es tal como es a medida que trae un segundo y un tercer elemento). Deleuze considera que para deducir estos tres tipos habría que añadir a la clasificación de Peirce un grado cero (*ceroidad*). Las dos grandes categorías de imagen que establece Deleuze serían la imagen-movimiento (corte inmóvil de la duración) y la imagen-tiempo (imagen duración, imagen cambio, imagen relación). El cine sería un sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo a un instante cualquiera, el movimiento sería un corte de la duración, de un todo, expresando un cambio en dicha duración y el montaje, una sucesión que une a los instantes la idea de sucesión de tiempo homogéneo calcado del espacio. La diferencia entre el movimiento y el espacio es que el espacio es divisible pero el movimiento no.

Frente a estas tipologías, la categoría de imagen que ocupa el grado cero (*ceroidad*) se correspondería con la imagen-percepción. Para Deleuze toda imagen se compone de un movimiento recibido y un movimiento ejecutado y todas las imágenes actúan y reaccionan unas sobre otras, *sobre todas sus caras y en todas sus partes*²⁶ (Deleuze 2015:52). Sin embargo, esta nueva tipología de imagen (imagen-percepción), se generaría cuando a una imagen se la vincula con el intervalo de movimiento que separa en una imagen un movimiento recibido, sobre una de sus caras, y un movimiento ejecutado, sobre otra cara.

Entonces se forma una imagen-percepción especial que ya no expresa simplemente el movimiento, sino la relación del movimiento con el intervalo de movimiento. Si la imagen-movimiento es ya percepción, la imagen-percepción será percepción de percepción, y la percepción tendrá dos polos, según que se identifique con el movimiento o con su intervalo (variación de todas las imágenes unas con respecto a las otras, o variación de todas las imágenes con respecto a una de ellas)²⁷ (Deleuze 2015:52).

En el campo de la imagen cinematográfica, la imagen-percepción recibiría el movimiento sobre una cara, la imagen-afección es lo que ocupa el intervalo (*primeridad*), la imagen-acción es la que ejecuta el movimiento sobre la otra cara

²⁶ Deleuze op. cit.

²⁷ Idem.

(segundidad) y la imagen-relación es la que reconstituye el conjunto del movimiento con todos los aspectos del intervalo (*terceridad*). Este esquema compone la imagen-movimiento y constituiría, según Deleuze, el conjunto sensoriomotor que funda la narración en la imagen.

Por otro lado, en las categorías mencionadas habría categorías intermediarias: la imagen-pulsión (intermediaria entre la afección y la acción) y la imagen reflexión (intermediaria entre la acción y la reflexión). Bajo la concepción de Deleuze cada tipología de imagen estaría compuesta por, al menos, dos signos de composición y un signo de génesis, por lo que la concepción de signo cobraría así un sentido distinto al que tiene en Peirce:

(...) es una imagen particular que remite a un tipo de imagen, bien sea desde el ángulo de su composición bipolar, bien desde el de su génesis²⁸ (Deleuze 2015:53).

Nuestra concepción de la fragmentación cinematográfica parte del planteamiento de Deleuze y presentaría cuatro vertientes. En primer lugar, la fragmentación parte de la propia concepción y tratamiento de la imagen como un fragmento. En segundo lugar, la fragmentación se puede articular en el interior de la propia imagen, lo que supondría aglomerar diferentes planos en un mismo cuadro o superponerlos. La fragmentación a través del montaje se generaría, por un lado, a través de la capacidad de división del espacio, generando los cortes inmóviles en la duración (fragmentos de movimiento) y mediante la articulación de espacios divergentes (fragmentos narrativos). Este planteamiento se sintetizaría en las siguientes vertientes:

- Fragmentación del cuadro.
- Fragmentación en la continuidad visual (generada mediante cortes inmóviles en la duración de la banda de imagen vinculada a la capacidad de división del espacio).
- Fragmentación en la continuidad lingüística o narrativa (vinculada a cortes inmóviles en la duración de la banda de audio o mediante la articulación de espacios divergentes).

La primera categoría constituye un recurso excepcional mientras que las otras dos se dan en toda película (a no ser que esté rodada en plano secuencia como *La soga* (*Rope*, 1948) de Hitchcock). Lo que haría de una película un discurso fragmentado es poner en evidencia el corte en lugar de neutralizarlo mediante recursos de continuidad visual. Los ejemplos de discurso fragmentado son mucho más numerosos en la categoría de la imagen-tiempo que en la imagen-movimiento, dándose la fragmentación en la sucesión de secuencias únicamente en la categoría de imagen-tiempo.

²⁸ Deleuze op. cit.

3.1. FRAGMENTACIÓN DEL CUADRO

Este formato de fragmentación encuentra su origen en las prácticas del *collage* y del cubismo, corrientes que sentaron las bases de todos los planteamientos de fragmentación del discurso tanto visual como narrativo. La fragmentación de la imagen cinematográfica conjuga una doble dimensión, por un lado parte de la base de que un mismo cuadro puede presentar diversos planos que se integran o confluyen, y por otra presupone el tratamiento del propio cuadro como fragmento.

Antonio Weinrichter distingue diversos ejemplos de fragmentación del plano (nosotros preferimos hablar de cuadro en este caso), en su análisis sobre las relaciones entre cine y *collage*. Si bien no estamos de acuerdo en considerar estos ejemplos como los únicos mecanismos de fragmentación del lenguaje cinematográfico en su totalidad, sí los consideramos ejemplos de fragmentación de la estructura del icono en su vertiente cinematográfica:

(...) los fundidos encadenados que, cuando alcanzan cierta duración, hacen coexistir dos imágenes diversas en un mismo plano (por ejemplo, los de Josef von Sternberg en películas como *Dishonored* (“Fatalidad”), (1932); las llamadas secuencias de montaje que de forma habitual trabajan la sobreimpresión de imágenes (por ejemplo, dentro de la tradición del cine clásico, las creativas yuxtaposiciones de Slavko Vorkapich); los experimentos de fundidos, dobles exposiciones, imagen múltiple y todo tipo de yuxtaposiciones del cine de vanguardia a lo largo de toda su trayectoria etc.²⁹ (Weinrichter 2009:52).

Si analizamos la fragmentación del cuadro a nivel semiológico, y siguiendo la tradición de la imagen plástica, hablaríamos de fragmentación del icono que encuentra su origen en las prácticas pictóricas del cubismo y el *collage* de Braque y Picasso, quienes quiebran por primera vez la unidad semiológica del signo abriendo el camino de la fragmentación que muchos autores han considerado como la forma artística emblemática del siglo XX.

La fragmentación en el interior del cuadro se encamina a desvirtuar el signo icónico o icono, que a su vez está compuesto por iconemas o unidades menores que apuntan a referentes específicos, y grafemas, elementos que componen el iconema. Los iconemas pueden adoptar, a su vez, el carácter de iconos, índices o símbolos. Los iconemas se integran en el conjunto mediante mecanismos de yuxtaposición, basados en relaciones de dependencia de los elementos situados en una misma composición visual, es decir, los iconemas representarían referentes diferenciados circunstancialmente unidos en un marco. Por otro lado, las relaciones de los elementos internos del iconema

²⁹ Weinrichter op. cit.

o grafemas (*forma, tamaño, orientación y grano*)³⁰ (Colle 1998:10)), serían relaciones de incrustación. Las relaciones de yuxtaposición ofrecen más libertad que las relaciones de incrustación. Las diferentes posiciones de los iconemas generarían una configuración de forma que el sentido del mensaje surge de la identificación de los elementos, su estructura y configuración.

En resumen, los iconos estarían compuestos de iconemas (o semas) que, a su vez, se componen de las unidades mínimas, o grafemas. La unión de estos rasgos o grafemas es lo que dota de sentido al iconema. Umberto Eco denominó semas icónicos a los iconemas y estableció tres rasgos diferenciales para su constitución:

...que la cultura defina objetos reconocibles, basándose en algunas características destacables o rasgos de reconocimiento (visuales); que una segunda convención establezca que a ciertos artificios gráficos les corresponden algunas de estas propiedades y que ciertos rasgos de reconocimiento del objeto se han de reproducir absolutamente para poder reconocer el propio objeto; que la convención establezca las modalidades de producción de la correspondencia perceptible entre rasgos de reconocimiento y rasgos gráficos³¹ (Eco 1977:62).

Continuando con el análisis de Umberto Eco, el isomorfismo de los iconemas se basaría en lo que denomina como rasgos de forma de la expresión:

...proceden de una segmentación del contenido según la cual se han considerado relevantes ciertos aspectos (y no otros) de objetos asumidos como signos ostensibles que se ponen en lugar de todos los miembros de toda la clase a la cual pertenecen. Dados estos elementos de forma del contenido (rasgos de reconocimiento de los objetos), el sema icónico opta por transcribirlos por medio de artificios gráficos (rasgos de forma de la expresión)³² (Eco 1977:171).

Las dos vertientes principales de construcción de los signos visuales que señala Umberto Eco serían, por tanto, los rasgos de reconocimiento visuales (contenido), que se fundamenta en las relaciones entre iconemas y que hacen de una imagen un icono para distinguirlo de un elemento visual aleatorio e inmotivado, y los rasgos de forma de la expresión (forma o artificios gráficos), que apuntan a las relaciones entre los grafemas.

³⁰ Colle, Raymond. *El contenido de los mensajes icónicos*. Universidad Pontificia de Comunicación. Santiago de Chile. 1998. P. 9, 10. (<http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/Mensajes.pdf>)

³¹ Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen. Bracelona, 1977.

³² Eco op. cit.

Partiendo de esta clasificación, consideramos que la fragmentación del cuadro se puede dar en cuatro vertientes diferenciadas:

- Tratamiento del cuadro como fragmento.
- Distorsión de los rasgos de forma de la expresión.
- Distorsión de los rasgos de reconocimiento visual.
- Distorsión de la estructura del icono.

3.1.1 El cuadro como fragmento: *opsignos* y *sonsignos*.

Consideramos que el tratamiento del cuadro como fragmento parte de la concepción de la imagen-tiempo de Deleuze y de la utilización de los *opsignos* y *sonsignos*, planteamiento que concibe la imagen como una materia viva y descuartizada. A la hora de realizar su aproximación semiológica al discurso cinematográfico, los principales referentes de Deleuze son Peirce (como ya hemos mencionado) cuya obra considera la más completa clasificación general de las imágenes y los signos y la obra de Bergson *Materia y memoria*, específicamente su concepción de una imagen-movimiento y una imagen-tiempo, las cuales Deleuze conjuga con la imagen cinematográfica.

Según la concepción de Bergson, el modelo de percepción que ofrece la imagen cinematográfica es el de un estado de cosas que no dejaría de cambiar, *una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia*³³ (Deleuze 2012:89). El objetivo de Deleuze es encontrar el lugar de la percepción cinematográfica en esta concepción de Bergson: *<<deducir>> la percepción consciente, natural, cinematográfica*³⁴ (Deleuze 2012:89). El autor considera que el cine ofrece la posibilidad de, en lugar de ir de un estado de cosas acentrado a la percepción centrada, remontarse hacia el estado de cosas acentrado.

(...) en este universo acentrado donde todo reacciona sobre todo no cabe introducir un factor de una índole diferente, lo que puede acontecer es lo siguiente: en puntos cualesquiera del plano aparece un *intervalo*, una desviación (*écart*) entre la acción y la reacción³⁵ (Deleuze 2012:94).

De esta manera, lo que pediría Bergson serían *movimientos e intervalos entre movimientos que servirían de unidades*³⁶ (Deleuze 2012:94), lo cual enlazaría, según Deleuze, con la concepción del cine de Vertov. Este tipo de imágenes serían imágenes o materias vivas y descuartizadas:

...aquí tenemos imágenes que no reciben acciones sino sobre una cara o en determinadas partes, y no ejecutan reacciones más que en y mediante otras partes. Son imágenes en cierto modo descuartizadas³⁷. (Deleuze 2012:95).

Estas imágenes descuartizadas serían, desde nuestro punto de vista, la raíz del discurso cinematográfico fragmentado ya que ponen en evidencia la naturaleza fragmentada de todo discurso cinematográfico. Estas imágenes poseen dos caras, una

³³ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 2012.

³⁴ Idem

³⁵ Deleuze op. cit.

³⁶ Idem

³⁷ Idem

cara espacializada (receptiva o sensorial) que ejerce un efecto sobre las imágenes influyentes (movimiento recogido) y por otro lado, una cara que aísla algunas de estas imágenes constituyendo sistemas cerrados o, en palabras de Deleuze <<cuadros>> *en el sentido de la pintura*³⁸ (Deleuze 2012:95). Es en esta operación donde radicaría la naturaleza misma del encuadre:

...ciertas acciones padecidas son aisladas por el cuadro, y desde ese momento – como ya veremos – quedan adelantadas, anticipadas. Pero por otro lado, las acciones ejecutadas ya no se encadenan inmediatamente con la acción padecida: en virtud del intervalo son reacciones retardadas, que tienen tiempo para seleccionar sus elementos, organizarlos e integrarlos en un movimiento nuevo, imposible de concluir por simple prolongación de la excitación recibida. [...] Al no deber este privilegio más que al fenómeno de la desviación o del intervalo entre un movimiento recogido y un movimiento ejecutado, las imágenes vivientes serán <<centros de indeterminación>> que se forman en el universo acentrado de las imágenes-movimiento. [...] A la imagen reflejada por una imagen viviente se le denominará, precisamente, percepción³⁹ (Deleuze 2012:95).

Sintetizando el análisis de Deleuze tendremos, por un lado, la imagen viviente (centro de indeterminación o pantalla negra) y por otro, la imagen-percepción. Si bien la clasificación de Deleuze parte de la fenomenología de Peirce, esta no incluye la imagen-percepción, la cual es introducida por Deleuze. Esta imagen se gesta en el intervalo:

Cierto es que la percepción es estrictamente idéntica a toda imagen, en la medida en que todas las imágenes actúan y reaccionan unas sobre otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Pero cuando se las vincula con el intervalo de movimiento que separa en <<una>> imagen un movimiento recibido y un movimiento ejecutado, ya no varían sino en relación con<<esta>>, que se dirá <<percibe>> el movimiento recibido, sobre una de sus caras, y <<hace>> el movimiento ejecutado sobre otra cara y en otras partes. Entonces se forma una imagen-percepción especial que ya no expresa simplemente el movimiento, sino la relación del movimiento con el intervalo de movimiento. Si la imagen-movimiento es ya percepción, la imagen-percepción será percepción de percepción, y la percepción tendrá dos polos, según que se identifique con el movimiento o con su intervalo (variación de todas las imágenes unas con respecto a las otras, o variación de todas las imágenes con relación a una de ellas). Y la percepción no constituirá en la imagen-movimiento un primer tipo de imagen sin prolongarse en los otros tipos, si los hay: percepción de acción, de afección, de relación, etc.⁴⁰ (Deleuze 2012:52).

³⁸ Idem

³⁹ Idem

⁴⁰ Deleuze. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 2012.

El cine no se corresponde con el modelo de la percepción natural objetiva por la movilidad de los centros y la variabilidad de los encuadres de la imagen. Tal como señala Deleuze, *cuando la imagen es referida a un centro de indeterminación, se vuelve imagen-percepción*⁴¹ (Deleuze 2012:98). Sin embargo, como hemos señalado previamente, la imagen-movimiento no siempre es imagen-percepción, cuando la imagen es referida a una imagen especial que forma en él un centro, entonces hablamos de imagen-acción (paradigma del cine americano clásico). Para Deleuze, dicha acción no sería más que *la reacción retardada del centro de indeterminación*⁴² (Deleuze 2012:98). Por otro lado, entre las caras perceptiva y activa habría un punto intermedio, la afección, que surge en el centro de indeterminación, entre una percepción y una acción.

(...) la imagen afección es la que ocupa el intervalo (primedridad), la imagen-acción, lo que ejecuta el movimiento sobre la otra cara (segundeidad), y la imagen-relación, lo que reconstituye el conjunto del movimiento con todos los aspectos del intervalo (terceridad funcionando como cierre de la deducción). De este modo la imagen-movimiento da lugar a un conjunto sensoriomotor que funda la narración en la imagen⁴³ (Deleuze 2012:53).

Cada una de las tipologías de imagen se correspondería con una tipología de signos. El signo de composición de la imagen afección sería el icono (de cualidad o potencia *cualisigno* o *potisigno*), la imagen pulsión se compondría de *fetiches* del Bien o del Mal, los elementos de composición de la imagen-acción serían el *synsigno* y el *índice* y la imagen reflexión que va de la acción a la relación se compondría cuando la acción y la situación entran en relaciones directas y sus signos son *figuras* de atracción o de inversión que serían la *marca* y la *desmarca* y el signo de génesis sería el *símbolo*.

Si bien en todas las películas se pueden encontrar ejemplos de todos los tipos de imagen, siempre hay un tipo predominante, de forma que habría un montaje activo (John Ford), un montaje afectivo (Dreyer) y un montaje perceptivo, cuyo inventor, para Deleuze, sería Vertov, quien lleva más lejos la lógica fragmentaria del discurso en el ámbito de la imagen-movimiento y en cuyos hallazgos encontrarían un gran desarrollo en el cine experimental. Igualmente, es en la obra de Vertov donde encontramos la génesis de la concepción del cuadro como fragmento que retomará Godard, el cual bautizaría a su equipo de realización de películas documentales como grupo Dziga Vertov. Estas tipologías de signo parten de una concepción del término *signo* con un sentido distinto al que tiene en Peirce: *es una imagen particular que remite a un tipo de imagen, bien sea desde el ángulo de su composición bipolar, bien desde el de su génesis*⁴⁴ (Deleuze 2012:53).

⁴¹ Deleuze. La imagen-movimiento. Paidós. Barcelona. 2012.

⁴² Idem

⁴³ Idem

⁴⁴ Deleuze. La imagen-tiempo. Paidós. Barcelona. 2012.

Para Deleuze la obra de Dziga Vertov se basa en el sistema de la universal variación, en el que *todas las imágenes varían unas en función de las otras, sobre todas su caras y en todas su partes*⁴⁵ (Deleuze 2012:122). La concepción del cine de Vertov se explica con la teoría de los intervalos, que son las desviaciones que trazan un lugar vacío entre la acción y la reacción prefigurando al sujeto humano en cuanto que este se apropia de la percepción. El objetivo de Vertov es restituir los intervalos a la materia a través del montaje y de la denominada *teoría de los intervalos*. En este caso el intervalo va más allá de la separación entre acción y reacción sino que cobra un nuevo sentido: *dada una acción en un punto del universo, encontrará una reacción apropiada en otro punto cualquiera y por distante que esté*⁴⁶ (Deleuze 2012:123).

La originalidad de esta propuesta, para Deleuze, es que *ya no indica el abrirse de una desviación, la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de dos imágenes contrarias*⁴⁷. Vertov pasa de un todo que no deja de hacerse al correlato de la materia, sus variaciones e interacciones. Vertov describía su propio cine como *cine ojo* que va más allá de la percepción humana y que, mediante el montaje, llevaría la percepción a las cosas:

Lo que hace el montaje, según Vertov es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones⁴⁸ (Deleuze 2012:122).

Esta materia no estaría sometida al tiempo y sería inseparable de los títulos que aparecen entre secuencias formando ambos una composición o enunciación propiamente cinematográfica que tendrá una enorme influencia en el planteamiento de Godard. Si bien la obra de Vertov sería una práctica aislada y que inspiraría a gran parte del cine de vanguardia, la práctica mayoritaria se englobó dentro de las diferentes categorías mencionadas por Deleuze dentro del paraguas de la imagen-movimiento.

La imagen-tiempo, en la cual se originan los *opsignos* y *sonsignos* y la concepción del cuadro como fragmento, implicaría ir un paso más allá del planteamiento de la imagen-percepción. El concepto de imagen-tiempo aparecería con la crisis de la imagen-acción o del *sistema sensoriomotriz* en cuyo origen se encontraría el neorrealismo italiano, inaugurando una óptica en la que la percepción ya no se prolonga en acción sino que se conecta con el pensamiento, creando lo que Deleuze denomina *cine de vidente*:

⁴⁵ Deleuze. La imagen-movimiento. Paidós. Barcelona. 2012.

⁴⁶ Idem

⁴⁷ Idem

⁴⁸ Idem

Lo que define al neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo⁴⁹ (Deleuze 2012:13).

En el sistema de imágenes previo, el espectador participaba por identificación con el personaje. En el nuevo sistema de imágenes (en cuyo origen Deleuze sitúa a Hitchcock) el personaje se ha transformado en un espectador que más que reaccionar, registra, *más que comprometerse en una acción, se abandona en una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él*⁵⁰ (Deleuze 2012:13). Deleuze va más allá de Peirce al considerar que hay una categoría de imágenes que va más allá de la terceridad, la cual completa su círculo con el cine de Hitchcock que toma por objeto la relación y lleva a su perfección el cine clásico. Pero hay otra categoría de signos que minan la imagen-acción y ejercen su efecto sobre la relación y sobre la percepción, poniendo en tela de juicio el conjunto de la imagen-movimiento, los *opsignos* y los *sonsignos* que componen imágenes en las que el esquema sensoriomotor queda roto, quebrantando la unidad del discurso. Es aquí donde llegamos al núcleo del discurso cinematográfico fragmentado.

El esquema sensoriomotor ya no se ejerce, pero tampoco se lo rebasa ni supera. Se rompe por dentro. Quiere decir que las percepciones y las acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan ni se llenan. Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o al vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo de movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime, que les permitiría volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu⁵¹ (Deleuze 2012:63).

Bajo esta nueva perspectiva, muy vinculada con imagen-percepción de Vertov, los objetos y los medios adquieren una realidad propia. La relación entre la realidad y el medio ya no se coordina mediante la acción sino mediante una percepción emancipada o *relación onírica*, en palabras de Deleuze. Cuando la situación óptica reemplaza a la acción motriz, el universo de las imágenes ya no es referido a una imagen especial que forma en él un centro, es referido a un centro de indeterminación (lo que continúa la senda abierta por la imagen-percepción) entrando en un principio de indeterminabilidad o indescernibilidad en el que no hay distinción entre realidad e imaginación. La indeterminación del núcleo surge de la fragmentación del signo y pone de manifiesto la relatividad del discurso: el discurso es relativo a la mirada.

⁴⁹ Deleuze. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 2012.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Deleuze. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 2012.

Ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo⁵² (Deleuze 2012:19).

Esta nueva categoría de imagen ya no estaría compuesta por índices ni *synsignos* sino por los mencionados *opsignos* y *sonsignos*, *se trata unas veces de la banalidad cotidiana y otras de las circunstancias excepcionales o de las circunstancias-límite*⁵³ (Deleuze 2012:17). El inventor de los *opsignos* y *sonsignos* sería, para Deleuze, Yasujiro Ozu. Habría dos clases de *opsignos*, los atestados y los instatados *unos dando una visión profunda, a distancia, que tiende a la abstracción, y los otros una visión próxima y plana que induce a una participación*⁵⁴ (Deleuze 2012:18). Como ejemplo de estas tipologías, Deleuze menciona las visiones estéticas y la crítica objetiva que confluyen en la obra de Antonioni. En estas nuevas imágenes los *opsignos* y los *sonsignos* se sitúan en los polos de lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo imaginario o lo físico y lo mental, tendiendo siempre hacia un punto de indescernibilidad.

Posteriormente, la *nouvelle vague* francesa continuaría con la senda abierta por el neorrealismo en lo que se refiere al aflojamiento de los nexos sensoriomotores y al ascenso de situaciones ópticas y sonoras. En estas imágenes ópticas puras sin vínculos sensoriomotores, el efecto del *opsigno* sería para Deleuze *hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros*⁵⁵ (Deleuze 2012:32). Cuando una situación puramente óptica y sonora ni es inducida por una acción ni se prolonga en otra acción, permite captar, para Deleuze, *algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz*⁵⁶ (Deleuze 2012:33). De esta manera, este tipo de imagen haría de la visión pura un medio de conocimiento y de acción de forma que el objetivo del cine no sería proporcionar reconocimiento sino conocimiento. Esta capacidad de conocimiento que nos proporciona este nuevo estatuto de la imagen se basa en la desarticulación de nuestros esquemas sensoriomotores, que nos hacen que en nuestra percepción cotidiana no percibamos más que tópicos sometidos a nuestros intereses económicos (o ajenos), ideologías o psicología. *Una imagen óptica y sonora pura, la imagen entera y sin metáfora, que hace surgir a la cosa en sí misma*⁵⁷ (Deleuze 2012:36). La óptica de Godard encuentra aquí su motivación:

Es preciso descubrir los elementos y relaciones distintos que se nos escapan al fondo de una imagen oscura: mostrar <<en qué y cómo>> la escuela es una prisión, los grandes

⁵² Deleuze op. cit.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Deleuze op. cit.

conjuntos, prostituciones, los banqueros, asesinos, los fotógrafos, estafadores, literalmente, sin metáfora. Es el método de *Comment ça va* de Godard: no contentarse con averiguar si <<anda>> (*ça va*) o si <<no anda>> (*ça ne va pas*) entre dos fotos, sino <<cómo anda>> (*comment ça va*) en cada una y en las dos (...) arrancar a los tópicos una verdadera imagen⁵⁸ (Deleuze 2012:36).

Esta óptica cobra especial sentido en una sociedad del tópico donde todos los poderes tratan de ocultarnos las imágenes, lo cual enlaza con el planteamiento de Roland Barthes en su obra *Mitologías* (citada por Godard) donde trata de deconstruir las mitologías de la sociedad contemporánea en los años sesenta descubriendo los mensajes contruidos subrepticamente en el discurso social y publicitario. Deleuze habla de la necesidad de suprimir a la imagen elementos que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo, para lo cual habría que dividir: *hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo*⁵⁹ (Deleuze 2012:37). Esta reflexión se encontraría en la base de todo discurso fragmentado, no solo el cinematográfico.

Para vencer no basta ciertamente con parodiar el tópico, ni tampoco con hacerle agujeros y vaciarlo. No basta con perturbar los nexos sensoriomotores. Hay que <<unir>> a la imagen óptica-sonora fuerzas inmensas que no son las de una conciencia simplemente intelectual, ni siquiera social, sino las de una profunda intuición vital⁶⁰ (Deleuze 2012:37).

Deleuze defiende como característica de este cine la errancia o el vagabundeo de los personajes, muy presente, según el autor en la obra de Godard.

Godard comienza por vagabundeos extraordinarios, de *Al final de la escapada* a *Pierrot el loco* y tiende a extraer de ellos un mundo de *opsignos* y *sonsignos* que constituyen la nueva imagen⁶¹ (Deleuze 2012:22).

Estas imágenes irían cobrando cada vez una mayor autonomía situando la obra de Godard en un objetivismo descriptivo que es también crítico y didáctico (aquí es donde entraría la influencia de Bertolt Brecht) cuya reflexión no solo apunta al contenido de la obra sino también a su forma, a la relación entre lo verdadero y lo falso y entre lo óptico y lo sonoro y descomponiendo las fantasías en sus elementos objetivos de forma separada, visual y sonora. Como ejemplo de esta conjunción entre real e imaginario, *opsigno* y *sonsigno*, Deleuze menciona *El desprecio* con una quiebra del

⁵⁸ Idem

⁵⁹ Idem

⁶⁰ Idem

⁶¹ Idem

esquema sensoriomotriz de la pareja en el drama tradicional mientras que cobra importancia la representación óptica del drama de Ulises y la mirada de los dioses, con, en palabras de Deleuze, Fritz Lang como intercesor. Este objetivismo crítico sería, sin embargo, completamente subjetivo: *sustituía el objeto real por la descripción visual, haciéndola entrar <<en el interior de la persona o el objeto>>*⁶² (Deleuze 2012:25), lo cual enlaza con el planteamiento de Vertov, que pretendía llevar la percepción a los objetos. Este planteamiento remite a la reflexión del propio Godard, quien quería llegar a ese interior de las cosas representadas: *¿cómo presentar el adentro? Pues bien, justamente permaneciendo prudentemente afuera*⁶³ (Godard 1971:309).

Este sistema tendería siempre hacia un punto de indescernibilidad de lo real y lo imaginario y los espacios filmados tenderían a lo que Deleuze denomina como *espacios cualesquiera, bien sea por desconexión, bien por vacuidad*⁶⁴ (Deleuze 2012:30), lo cual aparecería perfectamente reflejado en la obra de Ozu. Si la imagen-movimiento ofrecía una imagen indirecta del tiempo, la imagen óptica y sonora pura (*opsignos* y *sonsignos*) se enlazan en una imagen-tiempo que subordina al movimiento. Por otro lado, cuando el ojo accede a una función de videncia, los elementos visuales y sonoros hacen que la imagen tenga que ser leída, además de vista. La descripción de un objeto se subordina a relaciones interiores que tienden a reemplazar al objeto, lo cual enlaza con la fórmula de Godard *no es sangre es rojo*. La cámara ya no se limita a seguir el movimiento de los personajes o a operar movimientos de los que los personajes son el objeto, la cámara *subordina la descripción de un espacio a fenómenos de pensamiento*⁶⁵ (Deleuze 2012:39). Finalmente, los *opsignos* y los *sonsignos* dan cabida a otros nuevos signos que se incorpora a esta imagen que presenta otros estatutos además de ser imagen pensante:

(imagen) cuestionante, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, (...) de este modo los *opsignos* y *sonsignos* remiten a <<cronosignos>>, <<lectosignos>> y <<noosignos>>⁶⁶ (Deleuze 2012:39).

Un ejemplo de *noosigno* sería los reencuadres de *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950, Michelangelo Antonioni) que se elevan a la categoría de funciones de pensamiento para expresar las conjunciones lógicas de continuación, consecuencia o incluso intención.

⁶² Deleuze op.cit.

⁶³ Godard, Jean-Luc. *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*. Barral. Barcelona. 1971.

⁶⁴ Deleuze op. cit.

⁶⁵ Idem

⁶⁶ Idem.

3.1.2. Distorsión de los rasgos de forma de la expresión

El nivel más básico de la fragmentación del discurso visual se basaría en la fragmentación de la estructura del icono o de las relaciones entre iconemas, que componen los rasgos de forma de la expresión. Este nivel de fragmentación nacería con el denominado *cubismo sintético* desarrollado por Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963) a finales de la primera década del siglo XX.

El cubismo sintético rompe la tridimensionalidad del espacio pictórico para ofrecer una visión fragmentada y basada en la presentación de diversas facetas de un mismo objeto reunidas en el mismo plano. Esta práctica supone una ruptura de la estructura del icono, ya que se altera el orden de sus componentes (iconemas) al romper la estructura global en el eje de la mirada (altura y profundidad) y de perspectiva, amalgamando diferentes perspectivas en el plano.

El ejemplo canónico sería la división de la pantalla en diversas imágenes, práctica de la que encontramos ejemplos ya en el *Napoleón* (*Napoleon*, 1927) de Abel Gance a través de lo que el autor denominó *montaje horizontal simultáneo* y que comprendía sobreimpresiones, pantalla triple y polivisión. La pantalla triple y la polivisión se podrían considerar como una traslación del cubismo al discurso cinematográfico.



Figura 1. Polivisión en *Napoleón* de Abel Gance.

3.1.3. Distorsión de los rasgos de reconocimiento visual

En este caso, la fragmentación visual implica la ruptura de su unidad del signo mediante la alteración de la relación triádica que lo funda. En el iconema distorsionado, significante y significado (*representamen* e *interpretante*) ya no se aúnan en el signo u objeto, sino que un fragmento de *representamen* es asociado con un *representamen* ajeno para producir un signo nuevo o distorsionado.

Si bien la distorsión de los rasgos de forma de la expresión se asocia con el cubismo, la distorsión de los rasgos de reconocimiento visual se podría asociar con la técnica del *collage* iniciada por Braque y Picasso. Mediante esta técnica, objetos reales concretos como pueda ser un papel de periódico, se convierten en *representámenes* o fragmentos de *representámenes* descontextualizados y asociados a otros *representámenes*, como una silueta, para remitir a significados o *interpretantes* alternativos, como puede ser un instrumento musical.

Si el origen inmediato del *collage* se basa en la introducción de materiales extraños en la superficie del lienzo, su aportación a la fragmentación del discurso se basaría en la utilización simbólica a la que dichos materiales son sometidos. Este desplazamiento del *representamen* pone de manifiesto su propia arbitrariedad delatándose a sí mismo como construcción. El artista distorsiona las asociaciones convencionales de las que habla Umberto Eco (rasgos de reconocimiento visuales) para llamar la atención sobre la forma del discurso delatando y desestructurando dichos artificios. Como apunta Roland Barthes: *Una forma sólo puede juzgarse (puesto que existe proceso) como significación, no como expresión*⁶⁷ (Barthes 2012:231). Es esta dimensión significativa de la forma, su proceso, lo que el *collage* consigue llevar más lejos en la práctica de vanguardia. Finalmente, el arte deja de ser figurativo para crear su propia realidad, una realidad puramente artística.

Se pueden distinguir diversos ejemplos de fragmentación del icono en el plano cinematográfico, siendo la más habitual los fundidos encadenados más allá de los cuales solo podemos encontrar ejemplos de esta práctica en el cine experimental y de vanguardia.

⁶⁷ Barthes op. cit.

3.1.4. Distorsión de la estructura del icono

La tercera vertiente en la fragmentación del signo visual es la distorsión de la estructura del icono basada en la integración de iconemas independientes en una nueva composición. Esta vertiente es similar a la primera, la diferencia radica en que en el primer caso asistíamos a la representación de un mismo objeto en diferentes planos, en este caso se trataría de diferentes planos correspondientes con diferentes espacios (u objetos) amalgamados en un mismo cuadro.

Las primeras composiciones visuales que se encuadran en esta vertiente de fragmentación serían las asociadas al movimiento de vanguardia del futurismo. Si bien en los *collage* de Picasso y Braque el fragmento está completamente descontextualizado de su naturaleza original para adoptar un significado nuevo, en el caso de los *collage* futuristas realizados por Umberto Boccioni (1882-1916), el iconema se presenta como unidad independiente, es decir, el *representamen* no es disociado de su significado o *interpretante*, sino que distintos iconemas se asocian en una nueva unidad pictórica para adquirir un significado alternativo, potenciando igualmente su dimensión simbólica (el coche como símbolo de la velocidad sería un ejemplo). Es esta vertiente de la fragmentación en la que podemos encontrar el referente plástico más directo de la fragmentación del discurso cinematográfico, tanto a nivel del plano, como a nivel de la globalidad del discurso.

Por otro lado, es en esta vertiente donde la fragmentación del discurso visual adquiere una nueva dimensión que va más allá de la práctica del *collage*, ya que no implica necesariamente la integración de materiales preexistentes como recortes de periódico, sino que en muchos casos las obras se componen de iconemas descontextualizados y amalgamados sobre una misma superficie pictórica, pero trazados por el artista. Un buen ejemplo lo encontraríamos en las pinturas de los futuristas, cuando distorsionan las relaciones de yuxtaposición entre los iconemas que componen el icono pero no las de asociación entre los elementos internos del iconema, como sí hicieron Braque y Picasso.

Los cuadros futuristas (recurriendo o no a materiales preexistentes) presentan iconemas completos (incluso signos lingüísticos) descontextualizados pero no distorsionados, es decir, no pierden su unidad original, pero cobran nuevos significados al ser asociados a nuevos conceptos. Si bien en el *collage* de Picasso y Braque una obra de carácter unitario, como pueda ser un bodegón, está compuesta de iconemas distorsionados, en el caso de los futuristas, iconemas unitarios componen conjuntos distorsionados.



Figura 2
Titulo desconocido. Georges Braque



Figura 3
*Inchiostro su carta - col. privada - 1916 -
Filippo Tommaso Marinetti - Guido Guidi*

El siguiente paso se presenta como una consecuencia lógica de los anteriores. Es decir, iconemas distorsionados se amalgaman en estructuras distorsionadas. Un claro ejemplo de esta estructura de fragmentación visual lo encontramos en las obras de Kasimir Severionovitch Malevitch (1878-1935) que unió a los hallazgos de los pintores cubistas y futuristas, lo que denominó como estilo “realista Zaum”, neologismo que designa a un movimiento que rechazaba la literatura existente para exigir a los poetas el derecho a enriquecer el vocabulario con palabras arbitrarias y neologismos.

En sus cuadros, Malevitch utiliza el principio de unir en un mismo plano objetos extraños entre sí, desafiando a la lógica e introduciendo el subconsciente en las asociaciones de los iconemas y grafemas. La ruptura definitiva, es decir, la fusión de signos distorsionados en estructuras distorsionadas, encuentra en el subconsciente su razón de ser.



Figura 4:
*Composición con la Mona Lisa. 1914
Kasimir Malevich*

Otros trabajos que siguen esta misma estructura de fragmentación (iconemas distorsionados en estructuras distorsionadas), sustituyen las asociaciones subconscientes de Malevich, por los medios de representación matemáticos, que introduce Witebsk El Lissitzky (1890-1941). En contraposición a la deriva abstracta de los artistas mencionados, otros trabajos de fragmentación recorren la trayectoria opuesta, alejándose de la abstracción y recurriendo al realismo. En este sentido, las obras más destacadas son las de Marcel Duchamp (1889-1968) especialmente las que agrupó bajo el nombre de *Ready-mades*. El hecho de introducir objetos reales para extraerlos completamente de su contexto semiológico original, supone un gran hallazgo con respecto a los mecanismos de fragmentación en el sentido de que el signo ya no es simplemente distorsionable, sino también relativo. La naturaleza del iconema es relativa a la mirada. Los dadaístas defendían la utilización de sucesos presentes para convertirlos en el objeto de sus cuadros siendo el *collage*, el procedimiento utilizado para llevar a cabo este proyecto.

Por su parte, el austríaco Max Ernst (1891-1976), fusionaría las perspectivas realista y abstracta. Si Duchamp arranca el iconema de su contexto, Max Ernst presenta iconemas reales descontextualizados y amalgamados en una unidad o signo alternativo. La diferencia entre la práctica de Max Ernst y la de los futuristas es que los signos pierden completamente el rastro o la dimensión simbólica que poseían en su contexto original para adquirir una dimensión completamente irracional.

...a partir de Ernst (Max) el término *collage* comienza a aplicarse a toda composición que combina componentes de distinta proveniencia sin que pierdan su extrañeza. Y es justamente el efecto de extrañamiento (la *ostranenje* de los formalistas rusos) el motor de las junturas o ayuntamientos disyuntivos del *collage*, de esa descontextualización sorprendente de fragmentos que no dejan de referirse al contexto de origen⁶⁸ (Yurkiévich 2007:96).



Figura 5
El cartero Cheval (*Le Facteur Cheval*), 1932.
Max Ernst

⁶⁸ Yurkiévich, Saúl. *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Iberoamericana. Madrid. 2007.

Después de los mecanismos de asociación basados en la irracionalidad, la casualidad o la matemática, y coincidiendo con el auge de las teorías psicoanalíticas, le llegó el turno al inconsciente, a través del surrealismo, de la mano de artistas como Dalí o Miró. El interés principal de los artistas que se adscriben a este movimiento, continuando la esfera de Max Ernst, es movilizar las fuerzas creadoras del inconsciente para plasmarlas en sus creaciones. De esta manera el *collage* avanza en la interacción de iconemas reales pero arrancados de su contexto, ofreciendo nuevos mecanismos de yuxtaposición.

3.2. FRAGMENTACIÓN EN LA CONTINUIDAD VISUAL: EL *ENTRE*

Tal como hemos mencionado anteriormente, y partiendo de los planteamientos de Deleuze, la fragmentación a través del montaje se podría articular a través de la sucesión de secuencias (canalizada a través de la estructura narrativa como veremos posteriormente) o a través de la capacidad de división del espacio, generando los cortes inmóviles en la duración (fragmentos de movimiento), práctica que se articula en el ámbito de la imagen-tiempo descrita por Deleuze. El concepto de imagen-tiempo, tal como hemos mencionado, aparecería con la crisis de la imagen-acción o del *sistema sensoriomotriz* propio del cine clásico y en su origen se encontraría el neorrealismo italiano.

Es en esta tipología de imágenes donde se origina la que consideramos como segunda tipología de fragmentación del discurso cinematográfico, la fragmentación generada a través de la capacidad de división del espacio, mediante cortes inmóviles en la duración (fragmentos de movimiento), lo que implica un uso fragmentario del montaje, aparte de la utilización de los mencionados *opsignos* y *sonsignos*. Dentro del ámbito de la imagen-movimiento, quién llevó más lejos la intercalación de fragmentos fueron los rusos, concretamente Vertov y Eisentein. Todavía dentro de la imagen-movimiento (esquema sensorio-motor y representación indirecta del tiempo), Eisenstein concibe el montaje como un choque entre imágenes bajo una perspectiva dialéctica que persigue la transformación de los opuestos para activar el pensamiento *forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo*⁶⁹ (Deleuze 2012:212), por su parte, Vertov se situaría en el límite de la imagen-movimiento. Dentro de la imagen-movimiento la fragmentación se daría a través de la fusión de elementos fragmentados mediante un montaje metafórico que reconstruye un todo abierto y la unidad vendría a través de la fractura de elementos unitarios (que pertenecen a un todo cerrado) mediante un montaje metonímico:

(la) imagen-movimiento que puede tanto <<fundir>> el movimiento refiriéndolo al todo que él expresa (metáfora que reúne las imágenes) como dividirlo refiriéndolo a los objetos entre los cuales se establece (metonimia que separa las imágenes). (...) el montaje de Griffith es metonímico, pero el de Eisentein metafórico⁷⁰ (Deleuze 2012:214).

El núcleo del resquebrajamiento de la concepción unitaria del montaje en el cine lo podríamos situar en el pensamiento de Artaud, cuya concepción sería completamente opuesta a la de Eisenstein, mientras que Eisentein reflexiona sobre el Todo, Artaud traslada la reflexión al pensamiento.

⁶⁹ Deleuze op. cit.

⁷⁰ Idem

Se trata efectivamente, como dice Artaud, de <<unir el cine con la realidad íntima del cerebro>>, pero esta realidad íntima no es el Todo, es por el contrario una fisura, una hendidura. Mientras cree en el cine, le acredita no el poder de hacer pensar el todo sino, por el contrario, una <<fuerza disociadora>> que introduciría una <<figura de nada>>, un <<agujero en las apariencias>>⁷¹ (Deleuze 2012:224).

El cine fragmentado aparece, por tanto, presidido por ese agujero en las apariencias y por figuras de disociación. Las imágenes ya no se encadenan mediante un monólogo interior y unas imágenes-metáfora o metonimia, sino que el discurso se articula a través de imágenes desencadenadas que ofrecen voces múltiples. *Ya no hay un todo pensable por el montaje ni un monólogo interior enunciable por imagen*⁷² (Deleuze 2012:224). El pensamiento, tal como presentó Eisenstein, depende de un choque que le hace nacer pero no puede pensarse más que a sí mismo. *Lo que fuerza a pensar es <<el impoder del pensamiento>>, la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado*⁷³ (Deleuze 2012:224). Este planteamiento remite a la fórmula cartesiana del *pienso luego existo*, no existe un todo sino un cerebro pensante al que remiten las imágenes. Al final del viaje, el pensamiento se acaba encontrando consigo mismo, mirándose al espejo, cerrando el círculo articulado entre el ojo y la imagen. Estas imágenes se dirigen *a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión*⁷⁴ (Deleuze 2012:225). Se trataría de situaciones psíquicas puramente visuales que producen un golpe para los ojos y entre las cuales el pensamiento busca una salida.

(...) es porque este mundo es intolerable por lo que él (el pensamiento) ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema sino el estado permanente de una banalidad cotidiana⁷⁵ (Deleuze 2012:227).

Se ha roto la vinculación sensorio-motriz del hombre con el mundo, convirtiéndose en un espectador y el pensamiento busca su nuevo ser cuando se ha desposeído de sí mismo, busca un nuevo vínculo con el mundo. En la búsqueda de ese nuevo vínculo sitúa Deleuze el surgimiento de la imagen-tiempo y del cine moderno, concretamente en la obra de Rosellini (Europa 1951) y Dreyer (Gertrud). Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo sino la creencia en este mundo.

Rosellini expresa su posición al respecto: cuanto menos humano es el mundo, más le corresponde al artista creer y hacer creer en una relación del hombre con el mundo, ya que el mundo está hecho por los hombres⁷⁶ (Deleuze 2012:228).

⁷¹ Idem

⁷² Idem

⁷³ Idem

⁷⁴ Deleuze op. cit.

⁷⁵ Idem

El ámbito de la imagen-tiempo sería el ámbito de un discurso fragmentado pero, a su vez, en este discurso habría diferentes niveles de fragmentación que van desde un nivel más bajo, en la obra de Antonioni, hasta la radical fragmentación del discurso en el cine de Godard, que, bajo nuestro punto de vista, construye su obra en torno a la articulación de fragmentos. Antonioni presenta imágenes objetivas que no dejan de someterse a constantes rupturas que ofrecen espacios desconectados presentados bajo el punto de vista de un observador ausente, como sucede al final de *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962, Michelangelo Antonioni) donde se suceden diversas imágenes de espacios vacíos que, según algunos autores, simbolizan el vacío en la relación de la pareja protagonista, y que están completamente desconectados. Por su parte, el espacio en el cine de Bresson es un espacio completamente fragmentado y desconectado, cuyas partes ofrecen tan solo un enlace manual configurado mediante el montaje y en el caso de Yasujiro Ozu, nos encontramos con falsos *raccords* de mirada, dirección y hasta posición de los objetos.

En Godard el ideal del saber se derrumba, su discurso se constituye como metareflexión sobre el discurso mismo de forma que el buen discurso no se ve mejor tratado que el malo. Para Godard creer no es creer en otro mundo sino en el cuerpo y su objetivo es devolver el discurso al cuerpo, de la misma manera que Vertov quería llevar la percepción a los objetos. La gran diferencia entre Godard y Vertov estaría en el estatuto del Todo al que remiten las imágenes, Todo unitario en Vertov y decompuesto en Godard. Nos situamos en un cine que ha roto el nexo sensorio-motor (imagen-acción), el vínculo del hombre con el mundo así como el recurso a la metáfora o la metonimia. El Todo al que remite la película ya no es una entidad abierta sino un <<afuera>>. El Todo de la imagen-movimiento cambiaba a través del movimiento. La imagen-movimiento tenía un fuera de campo que remitía a un mundo exterior actualizable en otras imágenes y a un todo cambiante que se expresa en el conjunto de las imágenes asociadas, el todo no dejaba de hacerse en un proceso siempre abierto. Cuando el todo es el afuera, la cuestión ya no es la asociación o atracción entre imágenes sino el intersticio entre imágenes *un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a él*⁷⁷ (Deleuze 2012:240). Deleuze defiende que la fuerza de Godard reside en la utilización de este modo de construcción, que nosotros consideramos como un método basado en la fragmentación. Se trataría de un encadenamiento de imágenes-tiempo separadas por intersticios que remiten a un vacío (la ausencia de un todo) y compuestas por *opsignos*, *synsignos*, *cronoosignos*, *lectosignos* y *noosignos*. Deleuze describe el método narrativo de Godard en los siguientes términos: *Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos*⁷⁸ (Deleuze 2012:240). De esta manera, el método de representación fraccionado, que consideramos como una reacción contra del método de representación

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Deleuze. Op. cit.

⁷⁸ Idem.

institucional, utiliza el recurso de la disociación frente a la asociación. Ya no se trata de seguir una cadena de imágenes sino de salirse de ella. No es un cine del *UNO*, el todo ha dejado de ser uno, sino de *ENTRE*, las fisuras del todo fraccionado. Estas fisuras que presiden el discurso quieren hacernos ver la frontera (los intersticios) entre imágenes visuales y sonoras y entre lo visual y lo sonoro y entre el fuera y el dentro de campo. Tal como señalábamos al comienzo, bajo esta perspectiva el cuadro siempre es un fragmento.

(...) dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo⁷⁹ (Deleuze 2012:240).

El vacío del todo conlleva un cuestionamiento de la imagen y del discurso como construcción, construcción que se haya en el núcleo de la desvinculación del hombre con el mundo. El discurso fragmentario camina en contra de ese discurso creado, de ese todo, para restaurar el vínculo con el mundo mediante la recuperación de la materia, volvemos, una vez más, a Vertov, al dadaísmo y al *collage* del Nuevo Realismo al llevar el discurso a la materia. Si bien la obra es realista, las relaciones entre los elementos que la componen no son asociativas sino disociativas o diferenciales. Tal como hemos señalado anteriormente, la fragmentación está en la misma naturaleza del cine. Lo que caracterizaría al discurso fragmentado que preside el método narrativo de Godard es el recurso a lo que Deleuze denomina como *corte irracional* frente al *corte racional*. Si el corte racional forma parte de los conjuntos que separa, el corte irracional *no forma parte de ninguno de los dos conjuntos, uno de los cuales no tiene más fin que el otro comienzo*⁸⁰ (Deleuze 2012:242). Este corte irracional también es descrito como corte óptico, su figura emblemática sería el falso-*raccord* y su valor no sería conjuntivo sino disyuntivo. La frontera entre las imágenes que genera una fisura, no pertenece a ninguna de las dos imágenes. Cuando el intersticio que se encuentra en el corte remite al todo, nos encontramos en el discurso unitario, cuando el intersticio remite a una fisura, un afuera vacío, entonces nos hallamos ante un discurso fraccionado. Estas secuencias de imágenes son independientes y cada una vale para sí misma, ya no están asociadas mediante relaciones metafóricas o metonímicas, lo que hay es un reencadenamiento de imágenes independientes, *en lugar de una imagen después de otra, hay una imagen más otra*⁸¹ (Deleuze 2012:283). Desaparece toda metáfora dando paso a una nueva materia signalética que persigue la mostración, las cosas se muestran no se metaforizan. Un ejemplo emblemático de estos intersticios sería la pantalla en blanco o en negro que ya no es un signo de puntuación sino que establece una relación dialéctica entre la imagen

⁷⁹ Idem

⁸⁰ Deleuze op cit.

⁸¹ Idem

y su ausencia cobrando un valor estructural. A este método narrativo que nosotros englobamos como discurso fragmentado, Deleuze lo denomina intersticial en el caso de Godard y fragmentado reencadenado en el caso de Bresson, Resnais, Jacquot y Téchiné. *Toda una nueva rítmica, un cine serial y atonal, una nueva concepción del montaje*⁸² (Deleuze 2012:284). La representación indirecta del tiempo pasa a una representación directa del tiempo, la reflexión sobre el todo pasa a una relación del pensamiento con lo impensado e inexplicable, de forma que el todo es sustituido por el afuera y la fisura y el corte reemplazan a la asociación. Los tres elementos de este nuevo cine serían el punto-corte, el reencadenamiento y la pantalla blanca o negra.

Para Deleuze estas imágenes desencadenadas generarían series de imágenes atonales. Estas series pueden remitir a tipologías de discurso, como puede ser el de los medios de comunicación, las revistas, el cine americano etc. Dichas tipologías, a su vez, enlazan con las mitologías de Roland Barthes y con el gestus del teatro de Bertolt Brecht (que debía ser social) y pueden representar perspectivas (o discursos) de grupos sociales y políticos de forma que ya no todo remite a la perspectiva de la autor. Del mismo modo las series pueden remitir a géneros cinematográficos del cine norteamericano. Cuando estas series incluyen imágenes no filmadas por el autor, como imágenes de archivo o cuadros y fotografías, nos situaríamos en el terreno del *collage*, el cual, en su acepción técnica, no sería más que un recurso de fragmentación. Si bien Deleuze considera que el método de Godard se basa en constitución de series, bajo nuestra perspectiva, su discurso se construye mediante un método de representación basado en la fragmentación y el concepto de fisura, no tanto crear series como fraccionar el todo, y el origen de este método, tal como hemos señalado, se encuentra en la pintura de vanguardia, en el *collage* y el cubismo. El trasfondo de este método narrativo implica una reflexión sobre la relatividad del discurso, tal como señalaba Daney, de forma que un género de discurso remite siempre a un discurso de otro género tratando siempre de introducir la reflexión (el pensamiento) en la propia imagen, la cual conjuga signos de concreción y de abstracción. Este discurso fragmentario reflexiona sobre los discursos unitarios. Para Deleuze se trata de constructivismo que diluye el todo, el monólogo interior y la relación entre el hombre y el mundo de forma que ya solo nos queda la capacidad de creer o no en ese mundo.

Deleuze sitúa la transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo en una transición en nuestra concepción del cerebro y nuestra relación con el cerebro. Esta transición la podemos situar igualmente en el surgimiento del discurso fraccionado a nivel global. Según Deleuze, la concepción clásica (que nosotros preferimos definir como concepción previa a la fragmentación) se articularía en torno a dos ejes, el primer eje sería la ley del concepto, que constituye al movimiento como un todo integrado cuyo cambio él expresa y por otro lado, el segundo eje sería la ley de la imagen, por la que la

⁸² Idem

sucesión de imágenes aparece determinada por rasgos de similitud y contigüidad. El concepto es el todo que se exterioriza en una serie de imágenes asociadas, lo que se enlaza con el ideal del saber como una totalidad armónica. Este sistema se basaría en una organización vertical de la integración-diferenciación y en una organización horizontal de la asociación.

La nueva concepción del cerebro estaría relacionada con las teorías de filósofos como Bergson o Schopenhauer y se articularía en torno al concepto de transformación: *el cerebro no es más que una desviación, un vacío, nada más que vacío, entre una excitación y una respuesta*⁸³ (Deleuze 2012:278). El proceso de asociación del pensamiento unitario tropezaba cada vez con más cortes en la red continua del cerebro.

(...) micro-rajaduras que no eran únicamente vacíos a franquear sino mecanismos aleatorios que se introducían a cada momento entre la emisión y la recepción de un mensaje asociativo: era el descubrimiento de un espacio cerebral probabilístico o semifortuito, *an uncertain system*⁸⁴ (Deleuze 2012:279).

Bajo estos aspectos sitúa Deleuze la concepción del cerebro como un sistema acentrado, concepción en la que se gesta, bajo nuestro punto de vista, el discurso fragmentado presidido por un centro de indeterminación.

(...) ya no creemos en un todo como interioridad del pensamiento, abierto inclusive, creemos en una fuerza del afuera que penetra, nos agarra y atrae el adentro hacia sí. Ya no creemos en una asociación de las imágenes, atravesando vacíos inclusive, creemos en cortes que cobran un valor absoluto y que ponen a todas las asociaciones bajo su subordinación⁸⁵ (Deleuze 2012:280).

A nivel científico, Deleuze sitúa esta nueva concepción del cerebro como sistema acentrado, que igualmente nosotros consideramos como núcleo del discurso fraccionado, en el concepto de la sinapsis química desarrollado por Jean-Pierre Changeux en *L'homme neuronal*. La sinapsis sería la transmisión eléctrica o química de una neurona a la otra. En el caso de la sinapsis de transmisión eléctrica, el corte o el punto pueden ser llamados racionales según la analogía matemática. Por el contrario en el caso de la sinapsis química el punto es irracional, el corte vale por sí mismo y ya no pertenece a ninguno de los conjuntos que él separa: *en efecto, en la brecha sináptica, las vesículas van a soltar cantidades discontinuas de mediador químico*⁸⁶ (Deleuze 2012:280). En este contexto se situaría la importancia creciente de un factor aleatorio o semialeatorio en la transmisión neuronal.

⁸³ Deleuze. Op. cit.

⁸⁴ Idem

⁸⁵ Idem

⁸⁶ Idem

3.3. FRAGMENTACIÓN EN LA ARTICULACIÓN LINGÜÍSTICA O NARRATIVA

Al igual que sucede en la pintura, la fragmentación del discurso literario está estrechamente ligada, en su origen, a la técnica del *collage* y a los movimientos de vanguardia de la primera mitad del Siglo XX. La esencia del *collage* literario se basaría en la confluencia de elementos disímiles presentando diferentes niveles de fragmentación y se da en el terreno de la poesía. En el nivel más concreto encontraríamos la fragmentación del signo lingüístico, es decir, la desintegración del lazo o embrión interrelacional que une el significante con el significado, el siguiente nivel se basaría en la fragmentación de la estructura sintáctica (parataxis) mediante la distorsión de los mecanismos de unión o interrelación de los diferentes signos lingüísticos, presentes ambas únicamente en el discurso poético.

En el caso del discurso narrativo, cuyo origen se encuentra en la fragmentación del discurso poético, la fragmentación se basaría en la distorsión de la estructura espacial y temporal y del punto de vista narrativo. En el terreno cinematográfico, la fragmentación del signo lingüístico y la parataxis lingüística se puede dar al nivel de la fragmentación de la banda de audio o de los intertítulos y la fragmentación del discurso narrativo se daría en la articulación de espacios, tiempos y voces narrativas divergentes.

En el discurso cinematográfico conviven elementos lingüísticos verbales o textuales y elementos narrativos. Los elementos lingüísticos aportan informaciones que la imagen no puede vehicular, ofrecen juicios sobre lo que la imagen no puede presentar de un modo asertivo, nombran lo que la imagen no puede mostrar y ofrecen la posibilidad de un discurso directo mediante réplicas. Por su parte, los elementos narrativos construyen el relato diegético en el cine de ficción o el discurso en el documental, resumen acciones que no vemos y articulan el orden temporal de la banda de imagen y sonido gestionando la progresión del relato visual.

3.3.1. Fragmentación de la banda de audio e intertítulos

Ruptura del signo lingüístico

En la teoría lingüística, los mecanismos básicos de fragmentación del signo lingüístico serían la polisemia (fragmentación del significado) y el metaplasmo (fragmentación del significante). En ambos casos, la fragmentación se produce por una intención discursiva, integrada en la lengua natural. Podemos encontrar ejemplos de fragmentación del signo lingüístico mediante el desplazamiento del significado en los recursos literarios de la metáfora y la metonimia (utilizados en el cine, tal como hemos señalado, en el ámbito de la imagen-movimiento en vertientes representadas por Eisenstein o Griffith). La metáfora implica el uso de una expresión con un significado o en un contexto diferente del habitual. En este caso, el embrión interrelacional que une significante y significado es sustituido por el denominado fundamento, o relación existente entre el *tenor*, aquello a lo que la metáfora se refiere (sustitutivo del significado y equiparable al todo cinematográfico de Deleuze) y el *vehículo*, el término figurado (significante). Por su parte, la metonimia supone el desplazamiento de algún significado, desde un significante hacia otro significante, que le es en algo próximo.

Metáfora y metonimia encuentran una relación muy estrecha. Roman Jakobson, en su análisis de las relaciones entre metáforas y metonimias las define como *los dos tropos que constituyen los polos de la figuración retórica*⁸⁷ (Jakobson y Halle 1973:123) y defiende que la diferencia entre ambos recursos se basa en la diferencia de ciertas afasias, metonímicas las unas, metafóricas las otras. Jakobson encuentra que los procesos de lo inconsciente, denominados por Freud *desplazamiento* y *condensación* en *La interpretación de los sueños*, son correspondientes a la metonimia y a la metáfora respectivamente, y ambas se encuentran, respectivamente, en el terreno de la semejanza o la contigüidad lingüística, opuestas a la fragmentación disonante y discontinua.

(...) es decisivo el saber si los símbolos y las secuencias temporales se basan en la contigüidad (para Freud el <<desplazamiento>>, que es una metonimia, y la <<condensación>> que es una sinécdoque) o en la semejanza, (la <<identificación>> y el <<simbolismo>> en Freud). (...) El principio de la semejanza rige la poesía (...) La prosa, en cambio, se desarrolla ante todo por contigüidad⁸⁸ (Jakobson y Halle 1973: 141-143).

La condensación sería un modo de funcionamiento del inconsciente en el que una representación única representa varias cadenas asociativas (metonimia propia del cine de

⁸⁷ Jakobson, Roman. Halle, Morris. *Fundamentos del lenguaje*. Ayuso. Madrid. 1973.

⁸⁸ Idem.

Griffith), no se trataría de un resumen sino que cada elemento manifiesto viene determinado por varias significaciones latentes. En el caso del desplazamiento (explicación psicoanalítica de la metáfora) es el acto producido en el sueño por el cual unas cosas quedan apartadas y se intercambian por otras, en una especie de represión subconsciente, mecanismo que sería utilizado en el cine de Eisenstein. Por su parte, Lacan expresa que lo inconsciente está estructurado como un lenguaje, mediante procesos de tipo metonímico y metafórico.

Estos recursos nos hablan de desplazamientos que implicarían la fragmentación como característica propia del lenguaje, el cual se presenta como una estructura de niveles intercalados, de la misma forma que la imagen-movimiento (aun correspondiendo a un discurso unitario) se presentaba como una estructura de fragmentos. Una vez más, y bajo una perspectiva estructuralista, toda construcción implica fragmentación pues se trata de una intercalación de fragmentos. Lo que determina que un discurso sea o no fragmentario radica en el nexo entre fragmentos, ya sea asociativo o disociativo. El uso de ambos recursos literarios (metáfora y metonimia), por tanto, no está necesariamente unido a las prácticas de fragmentación del discurso narrativo puesto que su intención no es tanto de ruptura como una utilización figurada del lenguaje, es decir, el objetivo no es fraccionar sino expresar una idea en términos de otra, apelando a una semejanza que puede ser real o imaginaria. Finalmente la idea continuaría presentándose como un todo unitario aunque abierto.

Siguiendo la línea de pensamiento de Lacan en su relación entre el inconsciente y los recursos de la metonimia y la metáfora, no es de extrañar que las primeras prácticas de fragmentación del discurso literario encontrasen en el inconsciente su fundamento, al descomponer el lenguaje en sus diversos elementos originarios. La utilización de la técnica del *collage* y la fragmentación en el campo de la literatura surge de forma paralela al método literario de la escritura automática.

Si nos ceñimos a la fragmentación del propio signo lingüístico, su ruptura llegaría a través de la poesía fonética desarrollada por los futuristas, una corriente que no utiliza la palabra como mero vehículo de significado, sino que estructura la composición del texto mediante sonidos recurriendo a los elementos básicos de la música como intensidad, sonido, tiempo o color del tono. De esta manera, el signo lingüístico se desintegra al permanecer tan solo el significante, que se abre a nuevos significados. Fue Marinetti quien fijó las bases de la declamación futurista en su manifiesto *La declamación dinámica y sinóptica*, texto en el que establece que en oposición a la tradición simbolista, el poema debe salir de la página y ser recitado con la voz, pudiéndose acompañar de diferentes instrumentos. Esta concepción enlazaría con la representación directa del tiempo propia de la imagen-tiempo.

Posteriormente, y al igual que sucedió con la pintura, los futuristas rusos introdujeron el concepto "zaum" también en las letras. Alexéi Jruchenyj, en su manifiesto *La declaración de la palabra* afirmaba que la lengua común esclavizaba mientras que la nueva lengua zaum hacía libre al lenguaje. Se trataría de una lengua más conceptual que real y vacía de un sentido racional, mostrando las posibilidades de un lenguaje transmental.

En el nivel más radical de fragmentación, se llega a la base más primitiva del idioma, es decir, la onomatopeya y el ruido, término que se materializó en el Arte del Ruido inventado por Luigi Russolo. Esta práctica se prolongó con la poesía sonora de autores como Paul Scheerbart o Christian Morgenstern, en cuyos poemas encontramos una sucesión de sonidos con cierta afinidad al idioma alemán, o con la anti-poesía de Hugo Ball, fundador del Cabaret Voltaire, basaba en la creación de versos sin palabras, englobado dentro del movimiento Dadá. En estos casos, como señalaba el propio Hugo Bell, el signo pierde su naturaleza lingüística para permanecer como signo fonético o auditivo. De esta manera se fracciona el lenguaje desde su núcleo, el signo lingüístico.

La deriva de la poesía fonética llegó a la invención de los poemas optofonéticos de Hausmann, contruidos a base de letras combinadas topográficamente para elaborar una poesía puramente abstracta en la que la letra sería un signo visual y acústico. En el caso del cine, estas prácticas se recuperan mediante la grabación y reproducción de estructuras sonoras más o menos reconocibles cuyo fundamento va más allá del valor narrativo para explorar sus dimensiones expresivas.

Al llevar este planteamiento al terreno cinematográfico, encontramos un solo continuo sonoro cuyos componentes se separan en función de un referente o significado eventual pero no en función de un significante. Esta práctica vuelve a situarnos en el terreno de la imagen-tiempo y la quiebra del esquema sensorio-motor. Esta estructuración del sonido se calificaría como *asincronía*⁸⁹ (Deleuze 2012:331). Los componentes sonoros ya no invocan el significante y el significado sino que se separan en la abstracción de una audición pura (en mayor o menor nivel dependiendo de la película). Cuando la banda de audio genera una dimensión propia, forma un continuo sonoro que si bien no tiene elementos separables, no deja de diferenciarse en cada momento. Cuando se derrumba el esquema sensorio-motor, el acto de habla ya no se inserta en el esquema de acciones-reacciones, sino que genera un nuevo tipo de imagen, *una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audio-visual*⁹⁰ (Deleuze 2012:320).

En este ámbito de fragmentación, continuaríamos situándonos dentro de la imagen-movimiento con la fragmentación a través del montaje mediante la capacidad de división del espacio (en este caso espacio sonoro y no visual), generando los cortes inmóviles en la duración (fragmentos de movimiento).

⁸⁹ Deleuze op. cit.

⁹⁰ Idem

Fragmentación en la sucesión de signos lingüísticos: parataxis.

El origen de la fragmentación en la sucesión de signos lingüísticos la encontramos también en la fragmentación del discurso poético. La fragmentación en la estructura del discurso poético radica en la sucesión de signos lingüísticos asociados mediante mecanismos de unión alternativos a la estructura sintáctica de la frase (parataxis, figura que se puede asociar a la distorsión de los mecanismos de reconocimiento visual en la pintura). El poema cubista es una yuxtaposición instantánea de imágenes autónomas y desligadas, sin presentar ninguna anécdota, argumento o historia. Cada verso o doble verso es una célula independiente, pero confederada con las otras para ofrecer un poema que tiene por centro unificador al poeta mismo, lo que fractura el todo para relativizar el discurso a la mirada (o palabra) del autor. El poema cubista atrae a un solo plano, simultáneamente, los elementos de la realidad (o fracciones de realidad) que la imaginación, como un imán central, congrega en un punto de convergencia, que es la mente del poeta.

La figura principal que inicia la escritura de poemas cubistas (o fraccionados) es Guillaume Apollinaire, quien procede a descomponer la realidad y a recomponerla mezclando conceptos y frases al azar a través de la denominada poesía simultaneísta: *poemas conversacionales* en los que el poeta registraba el lirismo del ambiente recogiendo sonidos de conversaciones dispersas. Sin embargo, fue Tristan Tzara quien inauguró el *collage* literario con su famosa receta para hacer un poema dadaísta que incluye en su *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, de 1921. En 1913, junto con su libro *Alcoles*, Apollinaire publicó un manifiesto donde se encuentran las bases que definen la naturaleza de la fragmentación de la estructura del discurso poético, y que reclama la libertad del lenguaje mediante la invención de nuevos términos, la destrucción de términos existentes (lo cual nos situaría en el apartado anterior), así como la supresión de la sintaxis, la puntuación y la armonía.

Yurkevich defiende que el origen del *collage* literario está fuertemente vinculado al surrealismo y que de la misma manera que en Braque y Picasso se encontraría el origen del *collage* pictórico, en el caso del *collage* literario el origen habría que buscarlo en Apollinaire y Tristan Tzara. El *collage* va a ser tan prolífico en la literatura como en las artes plásticas. Los experimentos de Apollinaire inauguran una continua aplicación de este dispositivo a todos los géneros literarios. La práctica de los cadáveres exquisitos, transferida de los dadaístas a los surrealistas, es básicamente una aplicación del *collage*, del montaje stocástico de palabras recortadas propuesto por Tristan Tzara, práctica que podremos encontrar igualmente en la obra de Godard. Por otro lado, Apollinaire rompe la frontera entre el discurso visual y el literario mediante sus caligramas y otras disposiciones visuales como el *collage*. En *Calligrammes* (1918), Apollinaire elabora un conjunto de poemas visuales en los que la linealidad del verso desaparece en favor de una tipografía que recuerda el objeto mencionado, y que tienen en la pintura su modelo.

En este sentido, el significante lingüístico funciona al mismo tiempo como grafema y, por lo tanto, como fragmento del denominado *representamen* del signo. La ruptura definitiva de la estructura del poema se produce cuando los futuristas compusieron sus poemas sin adjetivos, adverbios, verbos o signos de puntuación, creando una sucesión de sustantivos que evocaban una sucesión continua de imágenes, lo que significaría una sucesión de signos sin mecanismos sintácticos de conexión. Esta práctica enlaza con la utilización del montaje mediante fisuras mencionada en el apartado anterior. Al lado de Apollinaire podemos citar a Max Jacob, Jean Cocteau y Pierre Reverdy, quien funda en 1917 la revista *Nord-Sud*, que disputará luego la paternidad del Creacionismo al poeta chileno Vicente Huidobro, y que será, junto a Apollinaire, uno de los poetas más destacados de la nueva generación en la que se encontraban los futuros surrealistas, André Breton y Paul Eluard. Tal como hemos mencionado igualmente, los planteamientos de Breton acerca del cine ejercen una gran influencia en el desarrollo de las prácticas cinematográficas que Deleuze engloba como imagen-tiempo y en las cuales encuentra su génesis el trabajo de Godard.

La quiebra del eje sensorio-motor propia de la imagen-tiempo afecta tanto al sonido como al acto de habla. En el cine de Godard, según Deleuze, el acto de habla sería fundador o fabulador y puede ser también un acto de música que distribuye las imágenes en series reestructuradas. Las contradicciones entre lo visto y lo oído fomentan *enganches y entrelazamientos* que determinan los diferentes *presentes por anticipación* o *retrogradación*⁹¹ (Deleuze 2012:330) y articulando la distinción entre lo real y lo imaginario, ya que la voz en over también se vuelve dudosa y ambigua. De esta manera, la imagen sonora surge de su ruptura con la imagen visual entre las cuales encontramos, de nuevo, la figura del intersticio. Espacio y sonido están desconectados, dando lugar a un espacio puro y a un sonido puro. Ya no hay fuera de campo sino imagen sonora. Deleuze distingue entre *actos de habla interactivos*, *actos de habla reflexivos* y *actos de habla misteriosos* o *actos de fabulación*⁹² (Deleuze 2012:312) (autónomos, independientes de la imagen visual). El objetivo final es arrancar el acto de habla al mito y el acto de fabulación a la fábula. El acto de habla persigue vencer la resistencia de los textos dominantes. El objetivo es crear un acto de habla puro, una fabulación creadora como reverso de los mitos dominantes, una creación que va más allá de la información. Esta concepción del discurso fragmentado, que se emparenta con las prácticas de fragmentación del discurso poético, enlaza, a nivel visual, con la fragmentación a través del montaje mediante la capacidad de división del espacio, generando los cortes inmóviles en la duración (fragmentos de movimiento). En este caso hablamos de cortes inmóviles en la duración dentro de un espacio auditivo.

⁹¹ Deleuze op. cit.

⁹² Idem

Para analizar la última categoría de fragmentación, es decir, la articulación de fragmentos narrativos (espacios divergentes) nos trasladamos a las prácticas de fragmentación del discurso narrativo propio de la novela.

3.3.2. Fragmentación de la estructura de la narración

A la hora de adentrarnos en la obra de Godard desde un punto de vista narratológico, nuestra perspectiva epistemológica se engloba dentro de la narratología modal, cuyo origen encontramos en Gérard Genette, quien recupera la palabra narratología de Todorov iniciando la investigación narratológica como disciplina, la denominada narratología modal, frente a la narratología temática. Las tres vertientes que ofrece esta perspectiva serían los niveles de narración y puntos de vista, temporalidad del relato y construcción espacial, en cada uno de los cuales puede manifestarse la fragmentación narrativa.

La fragmentación del discurso narrativo surge de forma más tardía que la del discurso poético. Yurkiévich asocia la llegada del *collage* o del discurso fraccionado a la novela con *Ulises* de James Joyce, publicada en 1922. Coincidimos con Yurkiévich al preferir hablar de discurso fraccionado más que de *collage* en sentido estricto.

Creo que 1922 es el año de la crucial encrucijada del *collage*. Es el año de la publicación de *The Waste Land* de T. S. Eliot, del *Ulysses* de James Joyce y, en nuestro ámbito, de *Trilce* de César Vallejo (modelado más por la poética de lo discontinuo y fragmentario que por el módulo *collage* en sentido estricto). [...] para Eliot y Joyce, el *collage* es también imagen del mundo, recurso multiforme y multívoco para representar una totalidad profusa y confusa en continuo movimiento ⁹³ (Yurkiévich 2007:96).

Al igual que en los apartados anteriores, desde una perspectiva literaria podemos hablar de textos que obedecen a una estética de la totalidad y textos que obedecen a una estética de la fragmentación. La estética de la totalidad nos situaría, acudiendo al ámbito de la psicología, dentro del arquetipo de la totalidad (*archetype of wholeness*) al que se refiere Jung y que él identifica con el motivo arquetípico de la cuadratura del círculo⁹⁴ (Jung 1973:3-5). Según Jung, cada ser humano tiene originariamente una sensación de totalidad, una sensación poderosa y completa del 'sí mismo'. Asociada a la idea de totalidad encontramos la idea de centro, el cual, desde un punto de vista simbólico, es lo real absoluto. En el pensamiento mítico, el centro de los centros es Dios. En el terreno cinematográfico, el planetamiento que subyace bajo este arquetipo de la totalidad se englobaría dentro de la imagen-movimiento de Deleuze, frente a la imagen-tiempo fragmentaria.

⁹³ Yurkiévich op. cit.

⁹⁴ C.G. Jung. "Mandalas" en *Mandal Symbolism*. Princeton: Princeton University Press. New Jersey. 1973.

Tal como hemos señalado, la fragmentación lingüística afecta al nivel semántico (obstrucción en la captación de significados) y al nivel discursivo (fracturas sintácticas, parataxis). En el caso de la novela, la fragmentación afectaría al nivel de organización textual a través de una multiplicidad de recursos siendo los más obvios las anacronías (analepsis, prolepsis). En su estructura fragmentaria, la narración reacciona contra los rasgos característicos del discurso unitario para cuya descripción hemos recurrido a la clasificación de Myrna Solotorevsky⁹⁵ (Solotorevsky 1995:274):

- Estructura circular: desenlace como retorno al principio.
- Códigos proiarético y hermenéutico: articulan una trama fuerte, debilitando el anclaje de los significados.
- Metáforas y símbolos: la metáfora es totalizante, puesto que funciona como tropo de interrelaciones acabadas y el símbolo, por su parte, supone una plenitud de significado, sintetizando lo general y lo particular.
- Narrador omnisciente: que actúe como cohesionador del relato.

Nuestro análisis parte de una definición de secuencia narrativa (a diferencia de secuencia de montaje) como un conjunto de escenas que mantienen entre sí un vínculo narrativo y que, en consecuencia, forman parte del desarrollo de una idea. La base del discurso fraccionado estaría, siguiendo una vez más el planteamiento de Deleuze acerca del montaje cinematográfico, en los intersticios que separan, en lugar de unir, las secuencias narrativas, los fragmentos que las componen y las figuras narrativas que las articulan, generando vacíos que remiten a un afuera, sin pertenecer dicho corte al fragmento anterior o posterior. Si bien el discurso fraccionado rompe con la unidad al desintegrar el todo como referente unitario, nunca rompe su estatuto como relato. Retomando los 5 criterios de reconocimiento del relato de Metz expuestos en su capítulo *Observaciones para una fenomenología de lo narrativo*, el discurso cinematográfico de ficción fraccionado sigue perteneciendo a la categoría de relato:

En primer lugar, la estructura fraccionada, si bien no es circular (propio del discurso unitario), sí está clausurada y forma un *todo* en el sentido aristotélico puesto que ofrece un principio, una mitad y un final: *Un relato tiene un principio y un final, cosa que lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo real* ⁹⁶(Metz 2002:44).

En segundo lugar, el relato cinematográfico fraccionado, al igual que todo relato, ofrece una secuencia doblemente temporal combinando los elementos descritos por Metz: *Exite la cosa narrada y el relato* ⁹⁷(Metz 2002:45). El relato combinaría fragmentos

⁹⁵ Solotorevsky, Myrna. *Poética de la totalidad y poética de la fragmentación*. Borges/Sarduy. Universidad Hebrea de Jerusalem. AIH. Actas XVII. 1995.

⁹⁶ Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen I*. Paidós. Barcelona. 2002.

⁹⁷ Idem

descriptivos y narrativos (temporalización del significante) combinados con imágenes instantáneas inmovilizadas.

En tercer lugar, la narración fraccionada es, como toda narración, un discurso, puesto que ofrece *una secuencia temporal* y una *secuencia clausurada*, una serie de enunciados que remiten necesariamente, siguiendo el planteamiento de Jakobson, a un sujeto de la enunciación, lo cual no quiere decir que todo discurso narre: podemos hablar, argumentar, demostrar, enseñar, etc.

En cuarto lugar, la percepción de todo relato (y del fraccionado también) *irrealiza la cosa narrada*⁹⁸ (Metz 2002:48), el narratario sabe que no es la realidad.

Por último, el relato fraccionado también presenta *un conjunto de acontecimientos ordenados en secuencia*⁹⁹ (Metz 2002:50), aunque dicho orden ofrezca una estructura alternativa a la del discurso unitario.

En lo que se refiere al documental, no nos situaríamos en el terreno del relato (su percepción no irrealiza la cosa narrada), pero continuamos en el ámbito del discurso narrativo, pues toda narración es un discurso (aunque no todo discurso es narrativo), y como tal, el documental también presenta una estructura narrativa igualmente susceptible de ser fraccionada. La diferencia esencial entre el discurso cinematográfico de ficción y el documental se encuentra en el propio estatuto de la imagen que pasa del *haber-estado-ahí* del documental, señalado por Roland Barthes¹⁰⁰ (Barthes 1986:47), al *estando-ahí* de la ficción. En Godard la frontera que separa el *haber-estado-ahí* del *estando-ahí* se hace más voluble. Tal como señalan Gaudreault y Jost¹⁰¹ (Gaudreault y Jost 1995:42), es difícil diferenciar la transcripción del mundo real, de la construcción de este mundo mediante la ficción, esta frontera es la de la realidad afílmica y la diégesis, ámbitos que se entremezclan en la obra de Godard. Souriau definía la diégesis como *todo lo que pertenece, dentro de la intelegibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción*¹⁰² (Souriau 1987:7). De esta manera, volviendo a Gaudreault y Jost, la ficción reduce la historia a la serie cronológica de los acontecimientos relatados, por oposición al *relato*, que es la manera de relatarlos. Al concepto de mundo diegético se añade el de objeto profílmico, es decir, lo que ha estado ante la cámara y ha impresionado la película. En la obra de Godard, la línea que separa realidad de ficción se basa en la irrealidad del acontecimiento relatado (al que unimos la diferenciación entre persona y personaje), sin embargo, el objeto profílmico siempre es susceptible de un tratamiento documental, tanto en las películas documentales como de ficción. Por otro lado, el objeto profílmico también puede ser tratado a modo de ficción en sus películas documentales. Este planetamiento enlaza con la corriente crítica de los

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona. 1986.

¹⁰¹ Gaudreault, André. Jost, François. *El relato cinematográfico*. Paidós. Barcelona. 1995.

¹⁰² Souriau, Étienne. *L'univers filmique*. Seuil, col Poétique. Paris. 1987.

Cahiers du Cinéma de los años sesenta que consideraba que toda gran película era un documental de su propio rodaje. En este sentido, coincidimos con el planteamiento de Soireau: *un documental se define como la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica*¹⁰³ (Souriau 187:7), mientras que la ficción crea un mundo competo aunque pueda parecerse al nuestro, la realidad afílmica sería la realidad *que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación*¹⁰⁴ (Souriau 187:7).

A nivel narrativo, tanto de ficción como documental, la fragmentación implica una atomización de la imagen que genera en el espectador un efecto de simultaneidad y fundido de espacios y puntos de vista narrativos diferentes en un tiempo compartido, implicando cada espacio y punto de vista un tiempo narrativo concreto. Por un lado, lo que determina la fragmentación sería la carencia de vinculación sensorio-motriz (acción-reacción) entre los espacios diferentes presentados en el tiempo compartido del relato (espacios cualesquiera de los que habla Deleuze). Por otro lado, la fragmentación atañe a los puntos de vista y focalización y, por tanto, a la dislocación de la figura del narrador. En resumen, la fragmentación del discurso narrativo se vehicula a través de los tres elementos de construcción señalados por la narratología modal: el punto de vista, el tratamiento del espacio y el tratamiento del tiempo.

Fragmentación del punto de vista narrativo: focalización

En el siglo XIX la narrativa solía emplear la primera persona o la tercera omnisciente. La novela de vanguardia, y con ella el discurso fraccionado, trae la utilización de todo tipo de puntos de vista dentro de una misma obra, alternando diversos narradores y tipos de focalización. En general, se abandona el narrador omnisciente en tercera persona, y el narrador adopta la actitud del testigo. Aparte de la alteración de diferentes puntos de vista, el discurso fraccionado utiliza la figura literaria del monólogo interior indistintamente, es decir, no es el escritor quien narra sino el propio personaje, organizándose todo desde los ojos del Yo. En el discurso narrativo fraccionado, el monólogo interior alterna impresiones dispersas y desordenadas de uno o varios personajes. Un ejemplo característico de la utilización fraccionada del monólogo interior es el primer capítulo de *El ruido y la furia* de William Faulkner, dedicado a las impresiones de un niño con déficit de inteligencia. Yúrkievich establece un paralelismo en la utilización del *collage* poético y del *collage* narrativo en lo que a la intencionalidad del autor se refiere.

¹⁰³ Idem

¹⁰⁴ Idem

Para Elliot y Joyce el *collage* es también imagen del mundo, recurso multiforme y multívoco para representar una totalidad profusa y confusa en continuo movimiento ¹⁰⁵ (Yurkiévich 2007:97).

Más allá de las consideraciones de Metz sobre los componentes de todo relato, habría que mencionar que todo discurso narrativo (documental o de ficción) implica tres figuras: autor, lector (narratario) y narrador, situado entre ambos, pues no hay relato sin instancia relatora. Por oposición a la historia narrada, el discurso, tal como señala Benveniste en sus *Problemas de lingüística general*, se refiere al *modo de enunciación* y presupone un *locutor* y un *auditor*, la fragmentación del punto de vista atañe, por tanto, al discurso o al modo de presentación (o enunciación). Dicho discurso, modo de presentación o *proceso de discursivización fílmica*¹⁰⁶ (Gaudreault y Jost 1995:119) lo podemos agrupar en dos grandes grupos que articulan el proceso fílmico en su globalidad, descritos igualmente por ambos autores. Al primer grupo lo denominan la 1ª etapa de narratividad que es la mostración, categoría en la que engloba el trabajo del encuadre y puesto en escena, cuyo análisis dentro del discurso fraccionado lo realizamos en el ámbito del interior del plano. El segundo grupo o 2ª etapa de la narratividad se correspondería con el montaje, también analizado en el punto precedente. En relación a la focalización, estas dos etapas suponen la existencia de dos instancias narrativas: el mostrador y el narrador.

Si bien en los apartados anteriores hemos analizado la fragmentación en el interior del plano y en la sucesión de planos. En este apartado analizaremos la manera en la que se hacen presentes las figuras narrativas que se articulan en ambas instancias, es decir, el mostrador fílmico (articulado en el interior del cuadro) y los narradores fílmicos (articulados en la sucesión de planos). Si bien el mostrador es una instancia unipuntual, su presencia en la narración fragmentada es intermitente y recurre a una amplia variedad de recursos. Por su parte, los narradores que articulan un discurso pluripuntual a nivel de montaje, encuentran debilitados los nexos de unión que los unifican dentro de la narración fraccionada. Esta multiplicidad de miradas con rasgos de relevancia indeterminados propia de la narración fraccionada está relacionada con el centro de indeterminación de la imagen-tiempo mencionado por Deleuze. Según Gaudreault y Jost, la instancia que unifica mostrador y narrador o narradores es el *meganarrador*, *gran imaginador*, *narrador invisible*, *enunciador*, o *narrador implícito*.

De la misma manera que el soporte cinematográfico es un soporte fragmentado (fotogramas), las instancias narrativas fundamentales del relato fílmico tampoco son unitarias. Si bien el relato cinematográfico es proclive a albergar una gran variedad de discursos, el relato fraccionado potencia una multinarración polifónica que prescinde de unificar las voces narrativas.

¹⁰⁵ Yurkiévich op. cit.

¹⁰⁶ Gaudreault y Jost op.cit.

Articulación fraccionada del mostrador fílmico

La primera figura narrativa que experimenta un tratamiento especial en el discurso fraccionado es la figura del mostrador. La particularidad del cine frente al relato literario es que puede mostrar las acciones sin decirlas, en el discurso cinematográfico la narración se combina con la mostración mediante una cámara que condiciona la percepción del espectador. Si bien el discurso cinematográfico presenta una gama de deícticos o rasgos identificadores del mostrador, estos experimentan un amplio desarrollo en el cine de Godard ampliando las consideraciones propuestas por Gaudreault y Jost: subrayado del primer plano, descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos, representación de una parte del cuerpo en primer plano, que supone en anclaje de la cámara en una mirada, la sombra del personaje, materialización en la imagen de un visor, temblor: movimiento que sugiere un aparato que filma. Estos mecanismos se articularían a través de los *opsignos* y *sinsignos* mencionados por Deleuze.

Frente al texto clásico, que se puede equiparar en el cine al Modo de Representación Institucional (MRI de Bűrch), y que trata de ocultar la instancia discursiva, el discurso fraccionado hace presente dicha instancia discursiva, lo que traslada el significado de la obra a la expresión, más allá de la historia. Este planteamiento enlaza con las ya mencionadas citas de Roland Barthes: *Una forma sólo puede juzgarse (puesto que existe proceso) como significación, no como expresión*¹⁰⁷ (Barthes 2012:231), y de Godard: *mostrar y mostrarme mostrando*¹⁰⁸ (Mac Cabe 2012:267). Este planteamiento narrativo cinematográfico hace que el espectador pueda adquirir la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal mediante la multiplicidad de indicios que Godard pone en juego (volvemos a los *opsignos* y *synsignos*).

Aparte de los deícticos, todos los recursos que gestionan la presentación de la información y que apuntarían igualmente a este mostrador, son recursos articulados en torno al concepto de *paralepsis* que articula las divergencias entre lo que se supone que ha visto el personaje y lo que vemos.

Articulación fraccionada de los narradores fílmicos (subnarradores)

El relato fraccionado conjugaría diferentes posiciones narrativas y tipos de focalización ofreciendo una amplia gama de subnarradores con grados de relevancia indistinta. Cualquier personaje puede convertirse en subnarrador y se pueden alternar diferentes voces subnarrativas anónimas. Si bien el cine siempre es susceptible de

¹⁰⁷ Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo veintiuno. Col. Biblioteca Nueva. Madrid, 2012.

¹⁰⁸ Mac Cabe op. cit.

polifonía, en el caso de la narración fraccionada la ruptura de la unidad se articula en torno a la falta de jerarquización y unificación diegética de dichos subnarradores.

Tradicionalmente el punto de vista narrativo, o punto óptico en que se sitúa un narrador para narrar su historia, ha distinguido cuatro posiciones: primera persona narradora (el personaje que narra su propia historia), primera persona observadora (el personaje narra en primera persona una historia que ha observado, sin estar involucrado), narrador observador (se coloca en la misma posición que el lector, se limita a observar sin penetrar en la conciencia de los personajes ni hacer comentarios propios, figura equiparable al gran imaginador cinematográfico) y narrador omnisciente (narrador anónimo en tercera persona).

Esta clasificación es superada por las ocho posiciones diferenciadas de Norman Friedman, que ofrece una de las clasificaciones más completas sobre el concepto de punto de vista en el artículo de 1955 *Point of view in fiction. The Development of a Critical Concept* son las que utilizaremos en nuestro análisis: omnisciencia editorial (narrador inmiscuido en la historia), omnisciencia neutral (el narrador utiliza la tercera persona de un modo impersonal), el Yo como testigo (un personaje narra en primera persona, apenas conoce los pensamientos de los demás personajes), el Yo como protagonista (narrador protagonista que habla de sus sentimientos), omnisciencia multi-selectiva (conciencia de diversos personajes y sin narrador), omnisciencia selectiva (el punto de vista gira en torno a un único personaje), modo dramático (el lector debe deducir lo que piensan los personajes por sus palabras y gestos) y cámara (se intenta presentar una historia tal como lo haría una cámara fotográfica).

Tal como señalan Gaudreault y Jost, mientras que en la literatura el narrador original desaparece en provecho del subnarrador, en los relatos transvisualizados, como es el caso del cine, es diferente. El segundo narrador cinematográfico (o subnarrador) no es usuario del lenguaje audiovisual, no puede hablar a través de este lenguaje a no ser que tenga identidad de personaje y muestre una creación audiovisual propia. Para separar al mostrador fílmico y los subnarradores, Godard amplía los recursos de codificación de la mirada que articulan los subrelatos.

Articulación fraccionada del punto de vista fílmico

Nuestra concepción de la focalización parte del esquema propuesto por Gérard Genette (1972), quien habla de tres tipos de focalización partiendo del sistema de igualdades o desigualdades propuesto por Todorov: focalización interna (el punto de vista corresponde a los personajes), focalización externa (el focalizador es un agente que está fuera de la historia por lo que en el caso del cine es necesario que haya una restricción del saber del espectador frente al del personaje) focalización cero (nunca se indica el punto de vista de los personajes). En el caso del cine, gaudreault y Jost

denominan focalización espectral a la focalización cero, mediante la cual habría una ventaja cognitiva del espectador, siendo la pantalla dividida el caso más radical de focalización cero. El cine de Godard, en el que el mostrador se hace presente de forma constante (mostrarme mostrando), privilegia la focalización cero o espectral aunque en ocasiones puede combinarla con otros puntos de vista.

En lo que se refiere al punto de vista de los subnarradores, de la misma manera que el imaginador puede adoptar diferentes puntos de vista en la narración fraccionada unipuntual, la narración fraccionada pluripuntual también ofrece una diversidad de tipos de focalización en sus figuras subnarrativas.

En la narración fraccionada, los subnarradores pueden alternar focalización interna fija (conciencia de un solo personaje que en ocasiones puede ser el propio mostrador convertido en personaje), variable (diferentes personajes focales) y múltiple (mismo acontecimiento visto desde la perspectiva de diversos personajes).

A la hora de analizar los diferentes niveles de focalización interna, partiremos de la traslación al cine de los tres puntos de Gennete efectuada por Gaudreault y Jost aplicados tanto a nivel visual como auditivo, la ocularización y la auricularización. Si bien ambos autores defienden que la focalización cinematográfica no puede deducirse de la ocularización ni de la auricularización debido a que el valor cognitivo depende de las acciones puestas en escena y de la voz en over, en el caso de la narración fraccionada, al alternar diferentes puntos de vista por parte del mostrador, sí se pueden deducir diferentes niveles de focalización mediante la alternancia de diferentes niveles de ocularización y auricularización en una misma película.

La ocularización interna primaria se identifica la mirada, la ocularización interna secundaria ofrece un punto de vista subjetivo articulada mediante *raccords* contextualizadores como las imágenes que enlazan con una mirada, y la ocularización cero, que correspondería al mostrador fílmico y que puede ser no marcada, marcada narrativamente y marcada estilísticamente.

Estos niveles de ocularización se conjugarían con los consiguientes niveles de auricularización: auricularización cero (sonido remite al narrador al nivel del mostrador fílmico igual que sucede con la ocularización, encontraremos ejemplos en *El desprecio* cuando el sonido ambiente disminuye para escuchar lo que un personaje le dice a otro), auricularización interna primaria (sonido remite a una instancia no visible) y auricularización interna secundaria (sonido remite a una instancia visible y desaparece si deja de estar en cuadro como cuando el sonido desaparece cuando un personaje se tapa los oídos).

Una tipología especial en el punto de vista narrativo sería el caso de las imágenes mentales, que remiten a pensamientos de un personaje, y que igualmente juegan un importante papel en la narración fraccionada.

Construcción espacial fragmentada

El significativo cinematográfico es un significativo espacio-temporal al conjugar el espacio registrado en el fotograma con el tiempo generado mediante la sucesión de fotogramas. Si bien la articulación del discurso unitario privilegia la imagen-movimiento (espacio), el discurso fraccionado privilegia la imagen-tiempo. Los cortes irracionales de los que hablaba Deleuze articulan intersticios vacíos que unen espacios cualesquiera. La construcción de la narración mediante la articulación de espacios privilegia la ficción, la construcción de la narración mediante la articulación de unidades de tiempo desconectadas espacialmente, privilegia el tiempo, que no deja de ser tiempo de la enunciación y por lo tanto privilegia la forma. Un cuadro en negro tiene un origen diegético en la imagen-movimiento relacionado con el espacio de la ficción (tren pasando por un túnel en *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1951) de Hitchcock) y una motivación puramente enunciativa en la imagen-tiempo, remitiendo a una pausa temporal en la enunciación (que no en la ficción), equivalente a un signo de puntuación lingüístico. El cine de Godard ofrece numerosas transiciones a negro, siendo el negro un componente enunciativo.

Continuando con el esquema de Gaudreault y Jost, la articulación espacial ofrece dos perspectivas generales: mediante identidad (aquí mismo) o alteridad, la identidad se articula mediante *raccords* que encabalgan espacios y por tanto articulan relaciones de continuidad (discurso unitario), y la alteridad puede generar relaciones de contigüidad, como en un campo – contracampo o de disyunción, que aproxima en el tiempo espacios no contiguos en la acción. Dicha disyunción puede ser proximal (se pueden establecer conexiones entre espacios no contiguos) o disyunción distal (espacio que no se puede relacionar con el precedente).

Siguiendo este esquema, la figura fundamental de la narración fraccionada sería la de la disyunción que va más allá del esquema de Gaudreault y Jost al no establecer conexiones entre los espacios. Para llevar a cabo este tipo de planteamiento no es necesario que los espacios de cada plano estén completamente alejados, dentro de un mismo espacio (una misma casa o una misma ciudad) se pueden presentar diferentes espacios cualesquiera mediante un esquema disyuntivo. Este esquema disyuntivo articularía los espacios profílmicos en campo y fuera de campo y privilegiaría la superficie de la pantalla como espacio de la enunciación (por encima del espacio diegético), planteamiento que alcanza su vertiente más radical al fraccionar el cuadro mediante recursos como la mencionada polivisión. Es ese espacio de la pantalla el que queda excluido en la enunciación propia de Modo de representación institucional o de la imagen-movimiento, reducido a los seis segmentos descritos por Noël Burch.

El espacio fuera de campo [...] se divide en seis <<segmentos>>: los confines inmediatos de las cuatro primeros segmentos quedan determinados por los cuatro

ángulos del encuadre: son proyecciones imaginarias dentro del espacio ambiente de las cuatro caras de una pirámide (aunque esto sea, evidentemente, una simplificación). El quinto segmento no puede definirse con la misma (falsa) precisión geométrica, y a pesar de ello nadie objetará la existencia de un espacio fuera-de-campo <<detrás de la cámara>>, distinto de los segmentos de espacio que rodean el cuadro, a pesar de que los personajes suelen acceder a él pasando justo a la derecha o a la izquierda de la cámara. Finalmente, el sexto segmento comprende todo lo que se haya detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se accede a él saliendo por una puerta, volviendo la esquina de una calle, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, dicho segmento de espacio se haya detrás del horizonte¹⁰⁹ (Burch 2008:26).

La exclusión de la superficie de la pantalla en el esquema espacial propuesto por Burch es el origen de una de las motivaciones creativas fundamentales en Godard. De la misma manera que el collage fraccionaba para reclamar la naturaleza del cuadro como representación, Godard rescata del olvido el espacio de la pantalla de proyección para llamar reclamar la naturaleza del cine como creación, como discurso, y trasladar el peso del mismo, su significado, a su forma, volviendo a la cita de Roland Barthes.

Construcción temporal fragmentada

La fragmentación de la estructura temporal de la narración está estrechamente unida al uso fragmentario del montaje. Si lo que separa un plano de otro es un vacío, el tiempo de la diégesis está sometido a constantes cortes que inciden en la ruptura de la ilusión de dicho tiempo como tiempo real siendo el único tiempo real el tiempo de la proyección. El espacio del discurso fraccionado es el espacio de la pantalla y el tiempo del discurso fraccionado es el tiempo de la enunciación. La ruptura del orden cronológico implica el abandono de la estructura lineal, lógica y previsible, proponiendo un orden cuya única lógica radica en la mente del mostrador-autor. Si Godard quiere mostrarse mostrando, la duración del enunciado será el tiempo que se tome el autor para mostrarse a sí mismo. Si el cine es un “estando ahí” frente a la fotografía (haber estado ahí), un enunciado nunca estará más vivo (“estando ahí”) que cuando se delata como enunciado. Es por eso que las películas de Godard residen en un eterno presente, que remite más al presente de la enunciación que al presente de la diégesis, siendo la finalidad última de este planteamiento restaurar la naturaleza del cine como representación, como forma.

A nivel global podemos distinguir tres esquemas de configuración de la estructura temporal de la narración: tiempo objetivo (tiempo cronológico, el de los

¹⁰⁹ Burch, Noel. *Praxis de cine*. Editorial Fundamentos. Madrid. 2008.

hechos y se mide en segundos, horas, días), tiempo subjetivo (el que se mide por la valoración interna de los hechos exteriores) y tiempo psicológico (el que transcurre dentro de la conciencia del individuo, es el tiempo de las percepciones internas). A estas tres configuraciones habría que añadir desde nuestro punto de vista el tiempo enunciativo, construido al margen de la diégesis y cuya motivación es puramente estilística.

Los tres ejes que articulan la construcción temporal del discurso cinematográfico serían los propuestos por Gerda Genette para la narratología literaria: el orden, la duración y la frecuencia. En la imagen-movimiento, dichos ámbitos remiten al tiempo de la diégesis, en la imagen-tiempo (y de manera más radical en el discurso fraccionado) dichos ejes remiten al tiempo de la enunciación.

En el ámbito de la imagen-movimiento, el orden remite a los acontecimientos en el mundo postulado por la diégesis. En el discurso fraccionado, el orden remite a los enunciados en el discurso postulado por el mostrador. Este planteamiento otorga plena libertad para romper con las normas impuestas por la ficción de forma que las decisiones en el ordenamiento de las secuencias no necesitan una justificación dramática sino simplemente enunciativa. Bajo esta perspectiva, el tratamiento del orden en el discurso unitario y en el discurso fraccionado no se diferenciaría tanto en la gama de recursos utilizados (flash-back, flash-forward, analepsis, prolepsis, repeticiones, diacronía y sincronía), sino en la justificación o razón de ser que subyace bajo la utilización de los mismos, ya sea dramática o enunciativa.

La duración pone en juego dos ámbitos, el tiempo del significante y el tiempo del significado. Si el significado en el discurso fraccionado radica en la forma, el tiempo que preside el planteamiento del discurso fraccionado es el tiempo del significante, de la proyección, no el tiempo diegético, de forma que en muchas obras fraccionadas resulta no solo imposible sino irrelevante reconstruir o tratar de comprender cuál es el tiempo de la diégesis. Volviendo al mismo planteamiento propuesto con respecto al orden de las secuencias, los recursos utilizados para marcar su duración son los mismos que en el discurso no fraccionado, la diferencia radica igualmente en la justificación de los mismos que ya no es dramática sino enunciativa: pausa, sumario, elipsis o dilatación.

Con respecto a la frecuencia, nos hallamos ante el recurso que experimenta un mayor desarrollo en el discurso fraccionado ya que su utilización no encuentra ningún tipo de justificación dramática sino puramente enunciativa llegando incluso a la saturación en muchas ocasiones. El discurso fraccionado combina de forma completamente injustificada a nivel diegético las categorías propuestas por Genette dentro de una misma película: relato singulativo, repetitivo e iterativo.

Por otro lado, la técnica narrativa del monólogo interior, que cobra gran importancia a la hora de utilizarse como recurso para presentar estructuras narrativas fraccionadas dentro de la novela de vanguardia y que se sitúa en el ámbito del tiempo psicológico, también encuentra su lugar en el discurso cinematográfico fraccionado. El

autor deja de lado la narración ordenada de los hechos exteriores que sigue un orden cronológico, y lo sustituye por un orden que depende de las vivencias de los personajes. En algunos casos, como en *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, el libre discurrir en la mente de los personajes alterna tiempos narrativos. Se sustituye el tiempo de las acciones por el de las percepciones internas, el que transcurre dentro de la conciencia del individuo.

4. ESTÉTICA Y FRAGMENTACIÓN
REFERENTES ARTÍSTICOS DEL CINE DE
JEAN-LUC GODARD

Nuestro análisis semiológico del discurso fragmentado parte de un planteamiento lingüístico y de una lógica discursiva. Consideramos el lenguaje como un sistema de signos y el discurso como un enunciado destinado a la expresión. Por otro lado, consideramos el cine como un lenguaje sin lengua, tal como hemos mencionado anteriormente. Bajo nuestro punto de vista, el cine es un objeto de comunicación o de expresión artística. La expresión artística sería, por su parte, un hecho estético. Tal como expone Jean Mitry, *el lenguaje fílmico depende, por principio y por fin, de la creación estética*¹¹⁰ (Mitry 2002:53). El planteamiento estético de Godard encuentra en el arte plástico numerosos referentes a través de las prácticas que basaron su lógica de composición en la fragmentación.

Si bien el origen del discurso fragmentado se remonta al *collage* y a los movimientos de vanguardia anteriores a la Segunda Guerra Mundial, estas corrientes artísticas vieron suspendida su actividad con el ascenso del nazismo, que consideró estas prácticas como arte degenerado, y con la consolidación de la Unión Soviética que miraba con recelo el arte de vanguardia. Si el surgimiento de los movimientos de vanguardia se encuadró en la ciudad de París antes de la guerra, a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, el impulso de la vanguardia artística volverá a desarrollarse en la Escuela de Nueva York a través de los pintores del Expresionismo Abstracto y se desarrollará hasta finales de la década de los setenta con el triunfo del Pop Art. A partir de la década de los setenta se empezará a hablar de la crisis de la vanguardia con el surgimiento del arte posvanguardista o arte posmoderno.

El contexto artístico en el que se encuadra el comienzo de la actividad de Jean-Luc Godard como cineasta, ya que previamente a la realización de sus primeras películas se dedicó a la crítica de cine, es el de la reacción antiexpresionista de los años cincuenta y sesenta. Esta reacción se basaría, bajo la perspectiva del historiador Calvo Serraller, en dos aspectos concretos, el abandono del posicionamiento subjetivo y emocional y la introducción de un planteamiento objetivista.

(...) en primer lugar, en un “enfriamiento” completo de la temperatura artística del artista, lo que significa no solo que ya abandona por completo la dimensión subjetiva y emocional, en la forma de trabajar, sino que trata de neutralizar la huella física de la mano; esto es: que no pinta directamente o lo hace de una forma que podría sustituirle cualquiera en el trabajo; en segundo lugar, dando consiguientemente a la obra una estructura y apariencia mucho más neutra, objetiva aséptica, distanciada¹¹¹ (Calvo Serraller 2014:301).

¹¹⁰ Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Siglo veintiuno. Madrid. 2002.

¹¹¹ Calvo Serraller, Francisco. *El arte contemporáneo*. Taurus. Barcelona. 2014.

Dentro de la corriente antiexpresionista habría dos tendencias, por un lado la corriente que va del Neodadaísmo al Pop Art, corriente que incorpora fragmentos materiales de la realidad cotidiana al cuadro continuando con la lógica discursiva iniciada con el *collage*. La otra tendencia sería la *abstracción pospictórica* que implica la anulación de toda huella física y psicológica del pintor en el cuadro, y que deriva en el Arte Minimal y Conceptual.

Consideramos que el planteamiento cinematográfico de Godard parte de una óptica que enlaza con el Neodadaísmo mediante el trabajo con fragmentos extraídos de la realidad cotidiana, planteamiento que parte de la lógica discursiva del *collage* en la vertiente del cubismo sintético. A nivel cinematográfico, este planteamiento encaja igualmente con la óptica de André Bazin, estrechamente ligado a Godard a través de la publicación *Cahiers du cinéma*, y que defendía el realismo en el cine mediante la creación de imágenes que apuntasen a lo real, lógica que enlaza con el Neodadaísmo en su integración de materiales que igualmente apuntan a la realidad de la que han sido extraídos.

Al igual que sucede con el cine, el dadaísmo también parte de fragmentos extraídos de la realidad para recontextualizarlos en un nuevo ámbito ficticio o documental. El planteamiento con el que Godard trabaja el cine obedece a un esquema similar al del dadaísmo, mediante la descontextualización de objetos (o fragmentos) de la vida cotidiana para poner de manifiesto la relatividad del discurso.

A pesar de la fuerte vinculación del cine de Godard con el planteamiento neodadaísta, en su cine podemos encontrar planteamientos estéticos que remiten a otros movimientos artísticos de vanguardia que basan su lógica discursiva en la fragmentación.

4.1. Neodadaísmo y Nuevo Realismo

En primer lugar hay que señalar que el movimiento del Neodadaísmo se dio tanto en Estados Unidos como en Europa a lo largo de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Los artistas adscritos a este movimiento partieron de la pretensión de tratar la obra de arte como un objeto y para ello incorporaron a la misma, elementos de la realidad sobre los que pintaban, lo que contribuyó a dotar a la obra de arte de un carácter tridimensional. Entre estos elementos encontramos objetos cotidianos como trozos de fotografía o latas de cerveza usadas. Las figuras más destacadas de este movimiento en Estados Unidos serían Robert Rauschenberg (1935 – 2008) y Jasper Johns (1930). La tendencia iniciada por estos artistas derivaría en el *happening* que, aplicado al arte, supone la creación de cuadros animados mediante actuaciones en vivo.

Inciendiando en la dimensión realista del *collage*, Rauschenberg consideraba aplicable todo lo que encontraba a su alrededor como telas, ropas, objetos de consumo, marcos o paneles. A su vez, en estas obras también se acentúa la dimensión creativa del *collage* al someter la realidad a un constante proceso de transformación. Rauschenberg desarrolló nuevos principios de representación, a partir del *collage*, como la técnica del *frottage* que consiste en frotar un lápiz sobre una hoja colocada sobre un objeto, consiguiendo una impresión de la forma y textura de ese objeto, o la incorporación a los óleos de fotografías en blanco y negro o en color por impresión en seda. Lo real ya no aparece en el arte vinculado a través de los signos, sino también a través de su huella.

En un contexto mucho más cercano geográficamente a Godard, concretamente en París, se creó el grupo denominado como Nuevo Realismo, movimiento que encontraría una vertiente alemana (Movimiento Zero) e italiana (grupos del Especialismo, Azimuth y el *Arte Povera* o arte pobre). El artista más reconocido a nivel internacional en el ámbito del Nuevo Realismo es Yves Klein quien, entre otros planteamientos, introdujo los *monócromos*, una pintura basada en un tipo específico de azul que será conocido como *International Klein Blue*.

Si bien no contamos con elementos documentales que establezcan una vinculación directa entre el trabajo de Godard y los planteamientos del Nuevo Realismo, consideramos que el cine de Godard encuentra una fuerte vinculación con este movimiento, no solo por proximidad geográfica y cronológica (el París de los años sesenta), sino también por sus planteamientos estéticos en la base de los cuales encontramos la lógica discursiva del *collage*. El mismo Godard afirmó que si su trabajo fuese pintura, sería un *collage*.

Me gustan los cuatro colores fundamentales: azul, amarillo, verde y rojo, Es como la pintura moderna, como Matisse, que tomaba los colores y los colocaba uno al lado del

otro. No me gustan los colores mezclados. (...) Hay problemas que los músicos no se plantean. No dicen, de entrada: voy a utilizar tal nota o tal tono para expresar uno u otro sentimiento. Resulta después que algunos acordes corresponden a ciertos sentimientos. Eso es lo que he querido hacer. Pictóricamente sería un *collage*¹¹² (Godard 2010:43-44).

La ideología del grupo del Nuevos Realismo fue proclamada a través de los manifiestos, el primero de los cuales apareció en abril de 1960, en Milán, con el título *Les nouveaux réalistes* (Los Nuevos Realistas), el segundo surgió en mayo de 1961, en París, bajo el título *A 40 degrés au-dessus de Dada* (40° por encima de Dadá), y el tercero se publicó en febrero de 1963 en Múnich, con el enunciado *Le nouveau réalisme: que faut-il en penser* (El nuevo realismo: qué debemos pensar). En el primer manifiesto del Nuevo Realismo, Restany apunta la necesidad de recuperar el interés por lo real en sí mismo.

La pintura de caballete o cualquier otro medio de expresión clásica en el dominio de la pintura o la escultura, ha llegado a su fin. ¿Qué nos proponemos en la actualidad? La apasionante aventura de lo real, percibido en sí mismo y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa.¹¹³

En el segundo manifiesto, Restany hace referencia al Dadaísmo como base desde la que se configura el nuevo movimiento.

El gesto anti-arte de Marcel Duchamp se carga de positividad. El ready made ya no es más el colmo de la negatividad o de la polémica, sino el elemento de base de un nuevo repertorio expresivo¹¹⁴ (Restany 2007:173).

En general, los artistas adscritos a este movimiento coinciden en su intención de observar el mundo como una imagen de la que ellos tomarían partes y las incorporarían a su obra. La base común que compartían los artistas adscritos a este movimiento consistía en un método de apropiación directa de la realidad, equivalente, en términos de Pierre Restany, a un *reciclado poético de la realidad urbana, industrial y publicitaria* (*recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire*)¹¹⁵ (Restany 1990:76).

Los artistas, autodenominados *ensambladores*, realizan montajes de diversos objetos, desde la ropa interior femenina hasta piezas metálicas. Su objetivo es trabajar sobre estas materias para transformarlas en materiales artísticos, es decir, extirpan de

¹¹² Godard, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes*. Intermedio. Barcelona. 2010.

¹¹³ Restany, Pierre. *Primer manifiesto Nuevo realista*. [En línea]. Disponible en Web: <http://historiadelaarte4.blogspot.com/2007_06_01_archive.html> [20/05/2013]

¹¹⁴ Traducido de P. Restany, "À quarante degrés au-dessus de Dada", en *Le nouveau réalisme*. Paris. Luna Park Transédition. 2007.

¹¹⁵ Traducido de P. Restany, *Trente ans de Nouveau Réalisme*, La Différence. Paris. 1990.

objetos cotidianos su funcionalidad para extraer su expresividad o, en términos semiológicos, transforman objetos reales en iconemas al asociarlos unos a otros en un signo visual más amplio (obra pictórica), aislándolos de sus contextos simbólicos reales para explorar sus capacidades expresivas. De esta manera el collage del Nuevo Realismo trata de explorar el lenguaje de los objetos del mundo industrializado o de la denominada sociedad de consumo de forma similar a como lo había hecho el dadaísmo con sus *ready mades*, la diferencia es que los objetos del Nuevo Realismo no pierden su sentido original.

El futurismo, el dadaísmo y el surrealismo reviven bajo nuevos aspectos, como la vida cotidiana de la gran ciudad moderna, la contemplación del movimiento, la inclusión de fragmentos de consumo en el arte, la antiestética provocativa y la significación psicológica de objetos y procesos de la vida como espejo de la situación interior del ser humano¹¹⁶ (Weschel 1976:233).

Algunos de los artistas que integran el movimiento del Nuevo Realismo, aparte del mencionado Yves Klein, son Arman, Martial Raysse, Daniel Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Gérard Deschamps o Christo. Todos ellos comparten, como señala Wescher, la *identificación del arte y la vida y la inclusión del mundo de los objetos banales de producción y consumo en el proceso artístico*¹¹⁷ (Weschel 1976:233).

Un ejemplo significativo de este procedimiento los encontramos en la obra de Armand Pierre Fernandez, basada en un aglomerado de coches de marca Renault, sobre los que trabajó directamente para encontrar su materia prima, tratando de explorar sus efectos plásticos, sobre todo el movimiento y el color. Gérard Deschamps, por su parte, ensambla trapos, ropa interior femenina o expone toldos de indicación del ejército americano, placas de blindaje, chapas onduladas irisadas por el calor, *patchworks* (o labores de retazos), globos en cajas en plexiglás o en redes, monopatines, *pneumoestructuras* hechas de boyas o colchones neumáticos, y velas.

El artista cuya obra está más directamente relacionada con el reflejo crítico de la sociedad de consumo es Daniel Spoerri, creador de los denominados *snare-pictures*, un tipo de ensamblajes o arte de objetos, como los restos de comidas de individuos, incluidos los platos, la cubertería y los vasos, todos los cuales fija sobre una tabla o una mesa, que después se expone sobre una pared. Spoerri sustituye la creación artística por la simple información, reproduciendo la realidad en su conjunto sin posibilidad de elección. Su pretensión es fijar el tiempo de un momento cotidiano convertido en mercancía de las grandes sociedades de consumo, para descontextualizarlo, como manera de liberar la vida cotidiana de su alienación mercantilista en la que todo objeto u actividad se mide por su valor económico y no expresivo.

¹¹⁶ Weschel, Herta. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona. 1976.

¹¹⁷ Idem

Consideramos que el cine de Godard da cabida a un planteamiento muy similar al de los artistas mencionados, en las dos primeras etapas de su obra cinematográfica de ficción. Si bien no es posible detectar una influencia estética directa si es posible hallar elementos que ofrecen una similitud en la lógica discursiva entre los trabajos del Nuevo Realismo y las películas de Godard. En primer lugar, encontramos una asociación entre el planteamiento de Deschamps y la obra de Godard en la utilización de elementos asociados a la mujer, especialmente ropa interior, elementos extraídos de la realidad y que establecen una iconografía de la feminidad y una objetualización de la mujer. Esta vertiente podemos encontrarla especialmente en *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964), tanto en los planos fragmentados de la ropa interior de la protagonista como de las revistas que lee y en las que se muestra la iconografía de la mujer contemporánea a la película.



Figura 6

Fotogramas de *Una mujer casada*



Figura 7. Revea (La Plage, 1960). Gérard Deschamps



Figura 8. Revea (Symbiose du Rêve et de l'Hévéa, 1960). Gérard Deschamps

En las películas encuadradas en la etapa que en nuestro análisis de la construcción de la imagen como fragmento calificamos como etapa revolucionaria, etapa que se iniciaría con *Masculino, femenino* (*Masculin, féminin*, 1966), Godard abre diferentes frentes dialécticos ofreciendo una mirada crítica del entorno social y cultural de la Francia de los años sesenta. Estos frentes se corresponderían con un posicionamiento anti-capitalismo industrial, anti-automatismo y anti-revisionismo. Bajo este planteamiento, Godard da cabida en su cine a todo un universo de objetos de consumo presentados bajo una mirada crítica destinada a denunciar la pérdida de identidad del ser humano en la sociedad consumista del capitalismo industrial.

Esta perspectiva ofrece una vinculación con la obra de Daniel Spoerri en la utilización del *collage* para denunciar la sociedad de consumo, descontextualizando artículos que retratan una sociedad en la que se ha cosificado al ser humano. El trabajo de Spoerri presenta el ensamblaje de objetos que funcionan como huellas de esa sociedad consumista.



Figura 9. *Mirror-object*, 1964. Daniel Spoerri

En *2 ó 3 cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), Godard retrata el universo de objetos de consumo que rodean a las personas cosificando su identidad, llegando a convertir el espacio de la representación (o mostración) en el escenario de un planteamiento conceptual que establece un contraste entre el producto de consumo y la naturaleza. La ruptura sensorio-motriz llega a su máximo nivel vaciando la imagen de todo referente dramático y narrativo para llevarla a un planteamiento puramente artístico.

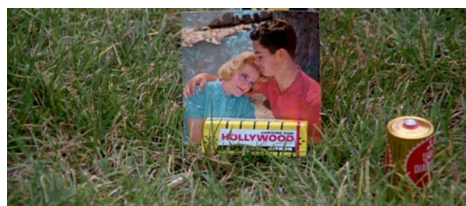


Figura 10. Fotogramas de *2 ó 3 cosas que sé de ella*.

Otra de las tendencias que encuentran una mayor relevancia dentro del movimiento del Nuevo Realismo, es la de los llamados *cartelistas* como Jacques de La Villeglé (1926), Raymond Hains (1926 – 2005), François Dufrêne (1930 – 1982) y Mimmo Rotella (1918 – 2006), cuyo trabajo se vuelve hacia el universo de la publicidad y de la sociedad de consumo, seleccionando carteles que quitan, superponen, desgarran y recomponen. Con esta técnica, se rehabilita el entorno real mediante la confluencia de pedazos de papel rasgados que se amalgaman en la superficie del lienzo de la misma manera que lo hacen en las calles de las grandes ciudades cuando se superponen unos carteles sobre otros. En definitiva, el procedimiento encuentra una finalidad muy similar a la de artistas como Spoerry, en su intención de liberar a los objetos de su alienación mercantilista de la sociedad de consumo para extraer su dimensión expresiva, o lo que es lo mismo, su huella humana frente a la deshumanización de su contexto cotidiano.

Un buen ejemplo de este procedimiento serían los *Dessous* (por debajo) de François Dufrêne en los cuales la base de los carteles se ofrece como un cuadro abstracto de papeles de color, o las obras de Raymond Hains, que contraponían el caos social, político y psicológico de la sociedad francesa mediante entrecruzamientos y contraposiciones de carteles que su autor arrancaba por las calles de París.



Figura 11. *Sans titre*,
1964. François Dufrêne



Figura 12. *Sans titre*, 1967.
Raymond Hains



Figura 13. *La Moto*, 1965.
Jacques Villeglé

En el cine de Godard son numerosos los ejemplos en los que el cineasta filma entornos en los que se superponen carteles rasgados con un planteamiento estético similar al que ofrecen los artistas del Nuevo Realismo. Habitualmente, Godard sitúa a sus personajes frente a muros callejeros invadidos por carteles. La primera vez que encontramos este tipo de imágenes es en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), pero las películas en la que estos planos ofrecen un planteamiento estético que recuerda de manera más directa al trabajo de los artistas del Nuevo Realismo es en *Made in U.S.A.* (1966) y en *2 ó 3 cosas que sé de ella*. Estos carteles rasgados, utilizados como superficie sobre la que se ejecuta el retrato de la protagonista, funcionan como la

coexistencia fragmentaria de diferentes huellas de lo real aunadas en un mismo plano, lo cual sirve como metáfora de la identidad de la protagonista, identidad fragmentaria compuesta de referencias cinematográficas en *Made in U.S.A.* o como metáfora de Francia en *2 ó 3 cosas que sé de ella*.



Figura 14. Fotograma de *Vivir su vida*.



Figura 15. Fotograma de *made in U.S.A.*



Figura 16. Fotogramas de *2 ó 3 cosas que sé de ella*

En estos planos Godard no estaría creando un collage pero sí estaría filmando obras de collage siguiendo el planteamiento de los artistas del Nuevo Realismo. Se trataría de la mostración de una creación de *collage* que a su vez funciona como metáfora de la propia película. La diferencia es que si bien los artistas plásticos rasgaban ellos mismos los carteles, Godard filma obras creadas por el paso del tiempo y la intemperie pero de una estética afín.

Estos planos cobran gran relevancia puesto que las localizaciones en las que están filmados son indeterminadas, es decir, aparecen en momentos dispersos de la película (lugares cualesquiera indeterminados espacial y temporalmente) sin que sepamos por qué los personajes están en esos lugares y acompañados siempre por comentarios en over del narrador. Esto nos lleva a pensar que la presencia de los actores es una mera excusa para justificar la inserción en el montaje de estos planos cuyo verdadero objetivo es filmar los *collages* creados en los muros.

4.2. Pop Art

Continuando con la crítica del consumismo en la sociedad del capitalismo industrial, el cine de Godard encuentra una fuerte vinculación estética con el Pop Art, movimiento que tomaba sus imágenes tal como se consumían en la cultura urbana de masas. Este movimiento artístico se apropiaba de fotografías de diarios, viñetas de cómics o imágenes publicitarias, para integrarlas en la obra de arte, rompiendo la diferenciación entre la estética popular y la estética culta en la tradición de la representación artística. Este planteamiento enlaza con el debate que se estaba produciendo acerca de la democratización de la cultura, debate que cuestionaba si el arte debe representar a minorías o mayorías. Andy Warhol (1928 – 1987), que se convertiría en la figura esencial de este movimiento, trabajaba la pintura bajo una concepción maquinal reelaborando imágenes populares, lo que enlaza su concepción con el *collage* en el sentido de recurrir a materiales previos para integrarlos en la obra de arte. Este procedimiento desplaza el valor de la obra desde las cualidades plásticas específicas a la idea que subyace en la obra. Dentro del movimiento Pop hubo una variante hiperrealista que partía de fragmentos literales de la vida urbana para integrarlos en sus obras, siendo George Segal (1924 – 2000) uno de los artistas más representativos de esta vertiente.

Es en *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965) donde encontramos una vinculación más evidente del trabajo de Godard con el movimiento del Pop Art en su traslación al cine. El objetivo de Godard en esta película era *fabricar una sensación a partir de los elementos que la componen*¹¹⁸ (Godard 2010:51). Las sensaciones fabricadas o prefabricadas son el material esencial de trabajo del que parten las obras del Pop Art, en su reinterpretación de los productos y procesos de la cultura mercantil, transfigurándolos a través de la repetición rítmica para transformarlos en objetos de arte que son encarnaciones mecánicas de los comentarios críticos sobre la sociedad de la que emergen. El Pop Art habla de todo un mundo de sensaciones fabricadas reinterpretadas mediante el color.

Una de las muestras más significativas en lo que se refiere a la traslación de los planteamientos del Pop Art al cine en *Pierrot el loco* la encontramos en la secuencia en la que el personaje protagonista, Ferdinand, acude a una fiesta en una casa y según se va desplazando por las diferentes habitaciones, la luz cambia tiñéndose la imagen de colores primarios como el verde o el azul. Las personas que Ferdinand encuentra en cada habitación pronuncian frases extraídas de la publicidad (“Mi pelo permanece siempre brillante y sedoso gracias a la laca Elnett que te permite peinar tu pelo sin esfuerzo”, “El Alfa Romeo ofrece una gran aceleración, potentes frenos de disco en las cuatro ruedas, un interior lujoso y una gran tracción”). El planteamiento de esta secuencia se podría considerar como un ejemplo canónico en la traslación al cine de la

¹¹⁸ Godard op cit.

utilización del *collage plástico* a través del Pop Art, mediante la presentación de elementos de la sociedad de consumo como iconos visuales sometidos a una reelaboración plástica y estética. La comparación entre el trabajo de Godard y las obras de Andy Warhol como *Campbell's Soup Cans* (1962) resulta evidente en estas imágenes. Ambos autores crean una imagen plana e inexpresiva, utilizando el plano frontal y la repetición de formas que alude a la producción en masa (en el caso de Godard, de los “spots” televisivos filmados). Los colores puros, brillantes y fluorescentes, estarían inspirados en los empleados en la industria, realizando así un retrato irónico de una sociedad cada vez más consumista e industrializada.



Figura 17
Campbell Soup Cans, 1962.
Andy Warhol



Figura 18
Pierrot el loco (1965)
Jean-Luc Godard

Por otro lado, al igual que el Pop Art sometía la realidad cotidiana o los iconos de la cultura popular, a una reinterpretación mediante colores neutros y chillones, En *Pierrot el loco* la iconografía del cine se fusiona con la iconografía pop al someter los iconos del *noir* a una reinterpretación, convirtiendo el revólver en un objeto más de consumo rodeado de colores primarios.



Figura 19. Fotograma de
Pierrot el loco.

La referencia al Pop Art resulta también evidente en *Pierrot el loco* mediante la integración de insertos que remiten al universo del cómic, recuperando el planteamiento de Roy Lichtenstein (1923 – 1997), quien reinterpretó a gran escala el arte del cómic.



Figura 20
In the car, 1963. Roy Lichtenstein



Figura 21
Inserto incluido en *Pierrot el loco*

4.3 Arte Conceptual

La corriente del Arte Conceptual comenzó a manifestarse en la segunda mitad de los años sesenta recusando el papel y la imagen tradicional del artista y de los medios de expresión y alejando la obra de la materialización plástica para llevarla a la esencia del concepto. Este movimiento recupera la esencia del arte de vanguardia en lo que se refiere a su dimensión social, atacando el uso social del arte, es decir, su mercantilización.

Al despojar de todos sus atributos al arte, los conceptuales pensaron que acabarían con el tinglado que impedía el sentido liberador de lo artístico que, fuera cual fuera la buena intención del creador, acababa alienando el sentido original de su obra al ser fatalmente convertida en una mercancía más¹¹⁹ (Calvo Serraller 2014:315).

El ideólogo principal de este movimiento es el estadounidense Joseph Kosuth (1945) quien apelaba en sus ensayos a la necesidad de que el arte no tratase más que del arte, saltando por encima de la apariencia y pasando de la morfología a la función. Bajo este planteamiento, el artista conceptual no crea obras materiales sino que formula proposiciones que redefinen el concepto del arte, tal como hizo Duchamp. Si bien este movimiento no hubo una técnica común, muchos de los artistas conceptuales integraron el texto en la creación artística llegando a realizar obras que se basaban en la presentación de conceptos. Esta práctica, que remite a la fragmentación mediante la incrustación de un fragmento textual en la obra de arte, implica la ruptura de la frontera entre texto e imagen convirtiendo la palabra en imagen y la imagen en palabra. Algunos de los ejemplos más representativos del tratamiento textual en la obra de arte son los trabajos de Lawrence Weiner (1942) o Robert Barry (1936).



Figura 22
A stake set (1968) Lawrence Weiner

During the exhibition the gallery will be closed.

Figura 23
Closed Gallery (1969)
Robert Barry

¹¹⁹ Calvo Serraller op. cit.

Podemos encontrar una gran influencia del planteamiento conceptual en el cine de Godard mediante la inclusión de textos en sus películas, ya sea mediante la filmación de textos localizados en el espacio urbano o en los medios de comunicación o mediante la inclusión de insertos textuales. La utilización a la que Godard somete tanto sus títulos de crédito como a las frases de neones o logos y textos que introduce a modo de inserto, nos traslada plenamente al arte conceptual. Godard comparte con los artistas conceptuales tanto la oposición a la Guerra de Vietnam o el feminismo, como la intención de privilegiar la conceptualización de la obra (de la película en este caso) por encima de la representación. En el cine de Godard, al igual que en el trabajo del arte conceptual, la idea cobra mayor importancia que la imagen y sus aspectos formales, la perspectiva creadora huye de la imagen para aludir al pensamiento.

Los títulos de crédito de *Week-end* (1967), entre otros muchos títulos de crédito que encontramos en el cine de Godard, y los insertos textuales, son una muestra de arte conceptual. Godard utiliza los colores de la bandera francesa de forma irónica de forma irónica, burlándose del concepto de Francia como identidad para mostrar hasta qué punto han sido pervertidos los valores que dichos colores simbolizan. Por otro lado, mediante los insertos textuales, Godard fusiona un planteamiento estético y una reflexión sarcástica, reflexión que dice que la película ha sido encontrada en un vertedero (*un film trouvé à la ferraille*), lo que enlaza con el planteamiento conceptual del arte en su intención de romper con la mercantilización de la obra de arte. El vertedero alude al desperdicio, a lo que la sociedad de consumo rechaza, con lo que *Week End* se presenta a sí misma como un retrato de lo que la sociedad no quiere ver.



Figura 24
Insertos textuales de *Week-End*.

Al situar la película en un vertedero, Godard también recupera un concepto del Pop Art como es atacar la noción de *aura* de la obra de arte, tal como la defendía Walter Benjamin, una obra genuina y auténtica. El Pop-Art ataca el concepto de autenticidad, al igual que el propio *collage*, el neodadaísmo o numerosas obras del Nuevo Realismo al recuperar objetos de consumo fabricados en masa para elevarlos a la categoría de obras de arte mediante un proceso de recontextualización. Por otro lado, la repetición

reiterativa del título parodiando los colores de la bandera francesa nos lleva igualmente al plateamiento del Pop-Art y sus serializaciones.

En *Pierrot el loco*, Godard introduce los insertos textuales mediante neones multicolor que aluden a la bandera francesa, práctica que es una clara referencia al trabajo de Josphe Kosuth *Four Colours, Four Words* que data de 1965, mismo año en el que Godard realizó *Pierrot el loco*.



Figura 25
Four colors Four words (1965).
Josphe Kosuth



Figura 26
Pierrot el loco (1965).
Jean-Luc Godard

4.4. Neoplasticismo

Si bien el Neoplasticismo no es un movimiento derivado del Neodadaísmo, también podemos encontrar referencias a este movimiento en el cine de Godard. El Neoplasticismo es una teoría estética o movimiento artístico iniciado en Holanda en 1917 por Piet Mondrian y que también ha sido denominado constructivismo holandés. Los fundamentos de este movimiento tienen su origen en las obras cubistas de Georges Braque y Picasso y en la teosofía, reivindicando un proceso de abstracción progresiva en virtud del cual las formas se irían reduciendo a líneas rectas horizontales y verticales, y los colores al negro, el blanco, el gris y los tres primarios. En sus obras, Piet Mondrian reduce la imagen a una abstracción geométrica de líneas y colores.

La constante referencia en el cine de Godard a los tres colores primarios, enlazada con su utilización sistemática de los colores de la bandera francesa, remite directamente al concepto defendido por el Neoplasticismo. Esta influencia es especialmente identificable en *La Chinoise* (1967), tanto en la configuración del espacio destinado a crear una realidad paralela, basado en un grupo de jóvenes que se encierran en un piso para fundar una célula activista maoísta anti capitalista y anti revisionista, como en la integración plástica en ese espacio de los colores primarios. Mondrian defendía que para plasmar la realidad es necesario reducir la naturaleza a las constantes de forma y color natural, es decir al color primario¹²⁰. En su película Godard ofrece encuadres estáticos y frontales generando el espacio que tiende a la abstracción y que genera profundidad mediante el recurso a los mencionados colores primarios.



Figura 27
La Chinoise (1967)
Jean-Luc Godard

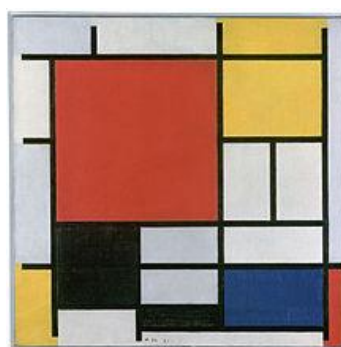


Figura 28
*Composición en rojo, amarillo, azul
y negro*. 1925. Piet Mondrian

¹²⁰ Mondrian, Piet. *Hacia la verdadera visión de la realidad. Arte plástico y arte plástico puro*, México, Ediciones Coyoacán, 1957.

4.5. Vídeo Arte

En los años setenta, Godard decide alejarse del cine como industria para crear su propio estudio en Suiza. También se aleja del cine como formato al empezar a trabajar el vídeo. El planteamiento que ofrecerá Godard en el título de ficción que realiza en este nuevo contexto, *Numéro Deux* (1975), y que analizaremos detenidamente en el apartado dedicado a la construcción de la imagen como fragmento, lleva al cine algunos de los conceptos que manejaba el vídeo arte, movimiento que había surgido en los años sesenta pero que encontró su apogeo en los años setenta. Una de las características de este movimiento, y que comparte con el planteamiento de Godard, es su reacción ante la representación institucional ofrecida por el cine y los medios de comunicación de masas explotando aplicaciones alternativas, fundamentalmente el vídeo.

En *Numéro Deux* Godard recurrirá a algunos conceptos del vídeo arte como es el trabajo con actores no profesionales, no emplear diálogos, carecer de una estructura narrativa y trabajar con el vídeo en lugar del cine. En la película se ofrece una presentación del propio Godard hablando de su intención de alejarse de los circuitos del cine comercial, lo que enlaza con la práctica de los vídeo artistas que buscaban una alternativa más económica a la producción tradicional en cine, rompiendo con los parámetros comerciales. Igualmente, Godard comparte con este movimiento la sustitución del argumento por un planteamiento conceptual mediante una narrativa alternativa.



Figura 29
Numéro Deux (1975)
Jean-Luc Godard



Figura 30
Elektronischer dé-coll/age Happening Raum.
(1968). Wolf Vostell

Con el Pop Art y el Arte Conceptual quedó agotado el planteamiento vanguardista en el arte, pero no el arte en sí. En las dos últimas décadas del Siglo XX habrían surgido un gran número de artistas destacados pero ya no se han integrado en movimientos porque han desaparecido los movimientos como tales. Igualmente, el arte adquiere una dimensión planetaria ya no focalizada en ciudades que centralicen los movimientos. Calvo Serraller sitúa el fin de la vanguardia en la Documenta de Kassel

de 1982, exhibición cuyo director, Rudi Fuchs, mencionó dicho fin de la vanguardia. Algunos teóricos como Jameson incluyen el Pop Art en el arte posmoderno o posvanguardista, otros consideran que el arte posmoderno comienza en la aludida feria de Kassel. En cualquier caso, la obra de Godard posterior a los años setenta es igualmente la obra de un artista individual cuyos postulados dejan de englobarse en movimientos concretos.

Si bien el cine de ficción de Godard, al igual que la mayoría de los movimientos artísticos de vanguardia, encuentra en el *collage* la lógica discursiva que rige su modo de representación, o modo de mostración, sus planteamientos estéticos encuentran una fuerte vinculación, especialmente, con los movimientos del Nuevo Realismo y el Pop Art. A pesar de su fuerte voluntad de distanciamiento, que lleva sus obras a rozar la abstracción, el trabajo de Godard presenta fragmentos intencionadamente realistas, realismo que llega a su máximo nivel cuando se rompe el mundo diegético mediante recursos como miradas de los personajes a la cámara, lo que delata la naturaleza de la imagen como creación. En este sentido Godard manifiesta una gran influencia de André Bazin a través de su concepción del realismo cinematográfico. Para Bazin, el realismo es ontológico en el cine, es decir connatural al carácter automático y mecánico de la reproducción cinematográfica, y las películas que mejor lo interpretan y que más se aproximan a la esencia del cine son aquellas que reducen al mínimo las intervenciones manipuladoras y artificiales. La obra de Godard sería la que llevó más lejos el subrayado de esa naturaleza ontológica y mecánica de la reproducción cinematográfica recurriendo a la disociación entre forma y contenido que introdujo la lógica discursiva del *collage* plástico.

5. HERRAMIENTAS DE FRAGMENTACIÓN DISCURSIVA EN EL CINE DE FICCIÓN DE GODARD

5.1. EL CUADRO COMO FRAGMENTO

En sus películas, Godard orienta la narración hacia una desestructuración de la continuidad fílmica y una descomposición del flujo narrativo. Sin embargo, al trabajar el interior del plano (o del cuadro), es fiel a los principios de André Bazin, uno de los fundadores de *Cahiers du Cinéma* (publicación con la que colaboró Godard) y uno de teóricos que más influenciaron su trabajo. Bazin era defensor del realismo en la puesta en escena, consideraba que el cine debía privilegiar los elementos que ofrezcan una impresión de realidad como sonidos naturales, película pancromática, objetivos de distancia focal corta o pantalla panorámica y defendía las películas que mostraban lo que él veía como realidad objetiva, como documentales y películas de la escuela del neorrealismo italiano, y a los directores con un estilo que clasificaba como invisible. Contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin defendía el recurso a criterios formales estéticos. No se representa lo real (un real ya descifrado) sino que se apunta a lo real, un real ambiguo y a descifrar.

Las películas de Godard rompen con la ilusión de realidad concebida como continuidad narrativa articuladora de un mundo diegético lógico, sin embargo, mantienen la voluntad del plano cinematográfico como registro de lo real, no trabaja lo real como impresión de realidad sino como materia. Los mecanismos de fragmentación generan un efecto de distanciamiento que impide hacer pasar la dimensión ficticia como real, sin embargo, al nivel del plano, el planteamiento de Godard parte del registro de elementos reales, llegando al punto de que los personajes miran a cámara para delatar la ficción y poner de manifiesto la realidad de la representación ya que cuando un personaje mira a cámara, la realidad última del acontecimiento, la propia filmación, invade la representación. Este planteamiento, que enlaza el trabajo de Godard con el movimiento del Nuevo Realismo, concuerda plenamente con la teoría de Bazin.

Lo que hace falta, para la plenitud estética de la empresa, es que podamos *creer* en la realidad de los acontecimientos, sabiéndolos *trucados*. (...). Lo que importa es que la materia prima del film es auténtica y a la vez, y sin embargo, <<aquello es cine>>. Entonces la pantalla reproduce el flujo y reflujo de nuestra imaginación que se alimenta de la realidad, sustituyéndola; una fábula de la experiencia que la imaginación trasciende.¹²¹ (Bazin 2004:74)

La fragmentación del cuadro implica, en primer lugar, la concepción del cuadro como fragmento y, en segundo lugar, la concepción de la pantalla como una superficie plana en la que pueden articularse uno o diferentes fragmentos. Godard, en algunas ocasiones, construye sus planos mediante la utilización de materiales heterogéneos, siguiendo la práctica del *collage*, lo que enlazaría su trabajo con el *found footage*, y de

¹²¹ Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp. Madrid. 2004.

forma continuada articula registros de realidad heterogéneos. Si bien cada plano puede tener una naturaleza diferente al precedente o al posterior en el montaje, el interior pocas veces hace converger elementos visuales de naturaleza diversa, aunque sí puede hacer convivir o superponerse planos concebidos como registros fraccionados de realidad. En el caso de los elementos sonoros, sí podemos encontrar sonidos divergentes de forma continuada. En lo referente al montaje, el planteamiento de Godard sí se aleja de la concepción del *montaje prohibido* de Bazin, que subordina el montaje a exigencias de la acción.

<<Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido>>. Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada.¹²² (Deleuze 2012:77).

André Bazin defendía el plano secuencia y la profundidad de campo como instrumentos de realismo, que permiten evitar la fragmentación de lo real, y por tanto respetar ese mismo real, y a la vez la libertad del espectador. Es en este sentido en el que la obra de Godard se aleja de sus planteamientos, ya que no privilegia la acción sino la mirada. En el cine de Godard, el trabajo de fraccionamiento al nivel del cuadro empieza por el propio tratamiento del cuadro como fragmento, que al llegar a niveles de mayor complejidad, puede fraccionarse también desde su interior. Cada película de Godard establece un diálogo entre el fragmento y el conjunto. El fragmento en Godard parte del *opsigno* y el *sonsigno* deleuzianos para articular el *genesigno*, en el que se establece el vínculo entre fragmento y conjunto.

¹²² Deleuze op. cit.

5.1.1 Del fragmento (*opsigno* y *sonsigno*) al conjunto (*genesigno*)

El discurso cinematográfico fragmentado se da en el ámbito de la imagen-tiempo descrita por Deleuze. El planteamiento que subyace bajo esta tipología de imagen se sustenta en la articulación de situaciones ópticas y sonoras puras y en la presentación directa del tiempo, frente a la presentación indirecta de la imagen-movimiento. Los signos de composición de esta categoría de imágenes serían los *opsignos* y *sonsignos*, descritos por Deleuze:

Opsigno y sonsigno: imagen óptica y sonora pura que rompe los lazos sensorio-motores, desborda las relaciones y ya no se deja expresar en términos de movimiento, sino que se abre directamente al tiempo.¹²³ (Deleuze 2012:303).

Estos signos articulan imágenes que tienden hacia la indescernibilidad moviéndose entre dos polos y sirviendo como nexos de comunicación entre ambos (polos objetivo-subjetivo, actual-virtual, real-imaginario, físico-mental). La doble dimensión de los *opsignos* genera dos categorías, los *opsignos atestados* y los *instatados*.

Habría, pues, dos clases de *opsignos*, los <<atestados>> [constat] y los «instatados» [instats], unos dando una visión profunda a distancia que tiende a la abstracción, y los otros una visión próxima y plana que induce una participación.¹²⁴ (Deleuze 2012:19).

Como representantes de ambas categorías, Deleuze escoge los trabajos de Antonioni (atestados) y de Fellini (instatados), cineastas ambos que trabajarían situaciones ópticas o descripciones visuales que reemplazan a la acción motriz en un contexto de indescernibilidad, en el que no se sabe qué es imaginario o real, físico o mental y no porque se trate de un dato diegético que falte al espectador, sino porque dicho estatuto pierde importancia, lo real y lo imaginario van de la mano, se mezclan, aunque no se confunden, tal como sucede con las novelas del *nouveau roman*¹²⁵ (Deleuze 2012:19).

La descripción neorrealista del *nouveau roman* es muy diferente: como ella «reemplaza» a su propio objeto, por una parte borra o «destruye» su realidad, que pasa a lo imaginario, pero por la otra hace surgir de esa realidad toda la realidad que lo imaginario o lo mental crean¹²⁶. (Deleuze 2012:19).

Las imágenes de Antonioni se caracterizarían por un objetivismo crítico y las de Fellini por una visión subjetiva, profunda y a distancia, que tiende a la abstracción. Los signos atestados de Antonioni, atestados en sí mismos, sin que se expliquen (ruptura de una pareja, desaparición de una mujer...), presentarían situaciones triviales en tiempos

¹²³ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Paidós. Barcelona. 1012.

¹²⁴ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 1012.

¹²⁵ Idem

¹²⁶ Idem

mueritos y espacios vacíos, ofreciendo una crítica objetiva articulada en un marco geométrico en el que las personas y los objetos mantienen relaciones de medida y distancia, transformando la acción en el desplazamiento de figuras por un espacio. Por su parte, los signos instatados de Fellini presentarían situaciones extremas mediante imágenes subjetivas que pueden mostrar sueños, recuerdos y fantasías visuales y auditivas que tienden hacia una empatía con los personajes.

El significado último de todas estas imágenes radica en el *opsigno* o *sonsigno*. Se trata de imágenes que, por haber roto el esquema sensorio-motor clásico (el vínculo situación-acción, acción-reacción), ya no están justificadas por la acción, sino por el pensamiento al que remiten sus signos de composición. Deleuze también engloba el trabajo de Godard en la articulación de *opsignos* y *sonsignos*.

Godard comienza por vagabundeos extraordinarios, de *Al final de la escapada* a *Pierrot el loco*, y tiende a extraer de ellos un mundo de *opsignos* y *sonsignos* que constituyen ya la nueva imagen.¹²⁷ (Deleuze 2012:22).

Bajo esta concepción, cada imagen funciona de manera más o menos independiente de los planos anteriores y posteriores y los límites del cuadro desmarcan la relación natural de un término a otro. De esta manera surge el tratamiento del cuadro como fragmento. Si bien las películas de Antonioni y Fellini configuran una fragmentación regida por un planteamiento visual estético, aunado en un todo formado por un universo diegético lógico, en el caso de Godard se trata de imágenes sin conclusión ni nexos lógicos, imágenes que reflexionan sobre sí mismas y que constituyen un arte de la descripción reiterado y que reemplaza a su objeto, tal como sucede con la *nouveau roman*. Las imágenes de Godard articulan la descomposición de un planteamiento intelectual en la representación óptica de elementos objetivos separados, visuales y sonoros, llevando al extremo la ruptura de los encadenamientos sensoriomotores. La carencia de nexos lógicos, que analizaremos en los apartados dedicados al montaje y la estructura narrativa, es la que determina el aislamiento definitivo del cuadro como fragmento.

El elemento de cohesión de estas imágenes es lo que Deleuze denomina *tópico* y que en el caso de Godard consideramos mito, tal como es concebido a nivel estructural por Levi-Strauss o Roland Barthes. Los *opsignos* y *sonsignos* de Godard componen tópicos presentados como los eslóganes de una época, clichés, lugares (o imágenes) comunes que Godard trata de deconstruir. Deleuze describe el tópico como *una imagen sensoriomotriz de la cosa*¹²⁸ (Deleuze 2012:35), planteamiento que sigue la línea de reflexión de Bergson quien, respecto a la percepción, considera que nunca percibimos la cosa de forma total, sino en partes, lo que convierte el discurso fragmentado en una metáfora de la propia percepción haciéndonos volver a la imagen-percepción. Esta percepción en partes se articula de acuerdo al interés que nos mueve, lo que pone en

¹²⁷ Idem

¹²⁸ Deleuze op. cit.

evidencia la posición deleuziana que nos dice que vivimos en una *civilización del tópic*o donde todos los poderes tratan de ocultarnos las imágenes.¹²⁹ (Deleuze 2012:37).

Partiendo del planteamiento de Bergson, el *opsigno* y el *sonsigno* serían la imagen actual seccionada de su prolongamiento motor, el instante de una imagen sin movimiento (una imagen fraccionada en el sentido de imagen arrancada del esquema sensoriomotor). Estas imágenes no reproducen acontecimientos sino visiones o percepciones (percepción de percepción) que se mueven, tal como señala Deleuze, entre lo objetivo y lo subjetivo. Entendemos estos conceptos como el resultado de convertir las sensaciones sensoriomotrices en signos en los que la fase denotativa y connotativa se funden dando lugar a los presupuestos defendidos por Deleuze. Este planteamiento está plenamente representado en la frase de Godard: *no es sangre, es rojo*. Si fuese sangre, sería la cosa en sí, el rojo es la sustitución de la cosa por su representación, un signo visual, la información que reemplaza a la naturaleza. Es así como el poder descriptivo de los colores (al igual que los objetos, los sonidos y las texturas), reemplazan, borran y recrean el propio objeto, tal como señala Gilles Deleuze:

La imagen óptica pura [...] no es la cosa sino una descripción que tiende a reemplazar a la cosa, que borra al objeto concreto, que solo elige de él ciertos rasgos, sin perjuicio de dar paso a otras descripciones que retendrán otras líneas o rasgos, siempre provisionales, siempre dudosos, desplazados o reemplazados.¹³⁰ (Deleuze 2012:68).

Una vez más toda referencia de la imagen o de la descripción a un objeto supuestamente independiente no desaparece, sino que ahora se subordina a los elementos y relaciones interiores que tienden a reemplazar al objeto, a borrarlo a medida que aparece, desplazándolo sin cesar. La fórmula de Godard «no es sangre, es rojo» cesa de ser únicamente pictórica y cobra un sentido propio del cine.¹³¹ (Deleuze 2012:38).

Deleuze considera que estas imágenes tendrán que ser leídas, no solo vistas. Nuestro análisis de los *opsignos* y *sonsignos* de Godard, parte de los planteamientos de Deleuze para ofrecer una lectura de sus mecanismos de construcción, su finalidad y de las diferentes subcategorías que los componen: *cronoosignos* (*genesigno*), *lectosignos* y *noosignos*, todos descritos por Deleuze.

Era preciso que la imagen se liberara de los nexos sensoriomotores, que dejara de ser imagen-acción para convertirse en una imagen óptica, sonora (y táctil) pura. Pero ésta no bastaba: era preciso que entrara en relación aun con otras fuerzas, para escapar ella misma al mundo de los tópicos. Era preciso que se abriera a revelaciones poderosas y directas, las de la imagen-tiempo, la imagen legible y la imagen pensante. De este modo, los *opsignos* y *sonsignos* remiten a «*cronoosignos*», «*lectosignos*» y «*noosignos*».¹³² (Deleuze 2012:39).

¹²⁹ Idem

¹³⁰ idem

¹³¹ Deleuze op. cit.

¹³² Idem.

Del pensamiento de Deleuze hemos inferido tres elementos de composición de la imagen que funcionan como tres capas: tiempo (*cronosigno* – *genesigno*), lenguaje – *noosigno* (sentido) y pensamiento – *lectosigno* (idea), las tres completarían el círculo de Saussure de significante (lenguaje), significado (idea) y signo (*genesigno* en Godard). Estos tres elementos se basan en la concepción de Bergson de que la imagen-tiempo se prolonga en imagen-lenguaje y en imagen-pensamiento. Las imágenes de Godard son pues, imágenes-lenguaje e imágenes-pensamiento.

Los *cronosignos* presentan efectos temporales que emanan de acontecimientos fuera de campo, ofrecen una cristalización aparente del tiempo reduciendo la acción de forma que el criterio de virtualidad sustituye al de verosimilitud, lo cual genera la mencionada indescernibilidad entre lo verdadero y lo falso en un proceso de excitación constante del presente. El tiempo articula la dimensión del sentido (lenguaje) ya que este se presenta como el pasado del lenguaje, es decir, recurrimos a un sentido pre-existente para comprender lo que vemos.

El sentido como pasado del lenguaje es la forma de su preexistencia, aquello en lo cual nos instalamos de entrada para comprender las imágenes de frases, distinguir las imágenes de palabras e incluso de fonemas que oímos.¹³³ (Deleuze 2012:137).

El tiempo de la película se movería siempre entre los círculos de un pasado preexistente actualizado en un presente infinito (indeterminado).

Entre el pasado como preexistencia en general y el presente como pasado infinitamente contraído están, pues, todos los círculos del pasado que constituyen otras tantas regiones, yacimientos, capas estiradas o encogidas: cada región con sus rasgos propios, sus «tonos», sus «aspectos», sus «singularidades», sus «puntos brillantes», sus «dominantes».¹³⁴ (Deleuze 2012:136).

Para continuar el proceso, escogemos entre las diferentes capas temporales (siempre en pasado preexistente) en función de los signos auditivos. *Según la naturaleza del recuerdo que buscamos debemos saltar a tal o cual círculo.*¹³⁵ (Deleuze 2012:136).

Se organiza, pues, (el sentido) en círculos coexistentes, capas o regiones entre los cuales elegimos según los signos auditivos actuales confusamente captados.¹³⁶ (Deleuze 2012:137).

Todas estas capas se suceden en el pasado desde el punto de vista de los antiguos presentes pero coexisten desde el punto de vista del actual presente, que marca su límite, y que está compuesto por todas las capas de pasado superpuestas, marcando la *estricta contemporaneidad del presente con el pasado que él será, del pasado con el presente*

¹³³ Idem

¹³⁴ Deleuze op. cit.

¹³⁵ Idem

¹³⁶ Idem

que él ha sido.¹³⁷ (Deleuze 2012:363). Es el tiempo en su presentación directa, un presente infinito.

Para cerrar el círculo, el tiempo ofrece la articulación de la idea (el significado), que se puede presentar en diferentes dimensiones temporales formando las imágenes a las que nos remite lo que vemos en la pantalla. Lo que este significado hace significar es al propio lenguaje, con lo que es una reflexión sobre el discurso.

De igual manera, nos instalamos de entrada en la idea, saltamos a tal o cual de sus círculos para formar las imágenes que correspondan a la búsqueda actual. Así pues, los *cronoosignos* no cesan de prolongarse en *lectosignos*, en *noosignos*.¹³⁸ (Deleuze 2012:137).

Los *cronoosignos* marcarían un orden de coexistencias que establecen el *orden del tiempo*, las relaciones interiores del tiempo. Unas veces, los *cronoosignos* hacen coexistir todas las capas de pasado (*superación de una memoria psicológica hacia una memoria mundo*¹³⁹) y otras las puntas de presente (*operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado, del futuro y del presente mismo*¹⁴⁰ (Deleuze 2012:364)).

En el caso de Godard la imagen-tiempo directa no aparece como un orden de coexistencias, sino en un devenir como una serie de potencias. De esta manera, el tipo de *cronoosigno* que compone sus imágenes es el *genesigno*, que serían seriaciones intrínsecas del tiempo que remiten a la tensión de un presente inminente y que tienen la propiedad de poner en tela de juicio la noción de verdad frente al modelo de lo verdadero como totalización propio del cine clásico.

Pues lo falso deja de ser una simple apariencia, o incluso una mentira, para alcanzar esa potencia del devenir que constituye las series o los grados, que franquea los límites, opera las metamorfosis, y desarrolla sobre todo su recorrido un acto de leyenda, de fabulación. Más allá de lo verdadero y lo falso, el devenir como potencia de lo falso.¹⁴¹ (Deleuze 2012:365).

La capacidad del *genesigno* de generar seriaciones del tiempo posibilitada por la imagen que se reabre con la tensión de un presente inminente, es señalada por Luis Cortés Bargalló en el ámbito del discurso televisivo mediante los cortes publicitarios introducidos con frases como “no se vayan” o “volvemos enseguida”. El autor considera estos gestos como cortes que favorecen la emisión fabuladora. Se trataría de discursos que se autoproclaman como discurso. Otro ejemplo, a nivel de prensa escrita, lo sitúa Bargalló en las fotografías y titulares de los periódicos donde *se realza el acento óptico*

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Deleuze op. cit.

o lingüístico con carácter de leyenda¹⁴² (Bargalló 1998:793). El autor considera que los espacios deportivos son una seriación genesínica en torno del gol en la que el fútbol se convierte en la fábula del tiempo. En estos ejemplos, el presente recubre pasado y futuro por su carácter abierto. El lenguaje de los *genesignos* solo articula como materia de su discurso aquello que suscita un espacio-tiempo nuevo, sin transición numérica ni intersticio. Es un presente en futuro que siempre tiene la intriga de más presente, un presente absoluto.

Volviendo al terreno del cine, la seriación se articula, en unos casos, como en Welles, mediante unos personajes que forman las series o un personaje que es el que cruza el límite y deviene otro bajo un acto de fabulación. Otras veces los personajes se disuelven y el autor se borra, *ya no hay más que actitudes del cuerpo, posturas corporales que forman series, y un gestus que las enlaza como límite*¹⁴³ (Bargalló 1998:365). Deleuze califica a estas imágenes como un cine de los cuerpos en el que la acción es reemplazada por la actitud y el encadenamiento se produce por un gestus que plasma una fabulación. Deleuze defiende que el cine de Godard estaría formando por series cuyos límites o transformaciones invocan a cualquier relación con la imagen (volvemos a imágenes que hablan de imágenes, imágenes percepción). Series de personajes, posiciones del autor, actitudes del cuerpo, colores, géneros estéticos, facultades psicológicas, poderes políticos, categorías lógicas o metafísicas, entre otras.

Estamos de acuerdo con esta concepción serial del cine de Godard, pero consideramos que el elemento esencial de su cine no son tanto las series como los fragmentos, siendo las series la articulación de fragmentos que contienen elementos que se repiten en una misma película o en diferentes películas. Cada imagen en Godard, cada cuadro, es un fragmento y una potencia que genera categorías, este procedimiento se articula mediante el *genesigno* mencionado por Deleuze.

Los *noosignos* a los que remiten los *opsignos* y *sonsignos*, ya estarían presentes en la imagen clásica. Hay dos clases de *noosignos*, la primera clase la componen imágenes que se prolongan en cortes racionales, de forma que el corte es entendido como el final de una y el principio de otra. La otra categoría de *noosigno* se caracteriza por la integración de las secuencias en un todo y por la diferenciación del todo en secuencias (serialización convergente clásica). La diferencia entre el discurso cinematográfico unitario y el discurso fragmentado, es que el discurso unitario está compuesto por *noosignos*, pero el discurso fragmentado remite a *noosignos*. Los *noosignos* del discurso clásico remiten a un todo existente, los *noosignos* derivados de los *opsignos* remiten a un afuera como potencia que no existe todavía y a un adentro, un impensado más profundo (serialización divergente). El fuera de campo ya no existe puesto que es fuera de cuadro, el cuadro es un fragmento, el espacio de la superficie rectangular de la pantalla. La siguiente cita de Deleuze articula, bajo nuestro punto de vista, la definición del cuadro como fragmento:

¹⁴² Cortés Bargalló, Luis. *La lengua española y los medios de comunicación, Volumen 2*. Siglo XXI Editores. México. 1998.

¹⁴³ Idem

(...) en consecuencia, aun si el fuera de campo subsiste de hecho, es preciso que pierda cualquier potencia de derecho, ya que la imagen visual cesa de prolongarse más allá de su propio cuadro para entrar en una relación específica con la imagen sonora, a su vez encuadrada (lo que reemplaza al fuera de campo es el intersticio entre los dos encuadres).¹⁴⁴ (Deleuze 2012:368).

Finalmente, lo que las imágenes y sonidos fragmentados generan es un acto de fabulación, (acto de mitificación, mito), en un espacio cualquiera en el que el acontecimiento queda enterrado. Ahora bien, si las imágenes y los sonidos tienen su propio límite, también existe un límite común que las vincula bajo la dimensión inconmensurable del corte irracional que articula el afuera y el adentro. Este límite común aparecería establecido por los *lectosignos*. Si el acto de habla es un creador autónomo, la imagen visual es legible por su cuenta. Los *lectosignos* articulan imágenes que se leen con independencia de su objeto.

«*Lectosigno*» remite al *lekton* griego o al *dictum* latino, que designa lo expresado de una proposición, independientemente de la relación de ésta con su objeto. Lo mismo para la imagen, cuando es captada intrínsecamente, con independencia de su relación con un objeto supuestamente exterior.¹⁴⁵ (Deleuze 2012:39).

Los elementos que nos llevan a leer los *lectosignos* no son solo ópticos y sonoros, sino relaciones interiores entre presente y pasado, el aquí y el otra parte. De esta manera, podemos concluir que en Godard, el esquema de significante, significado y signo se articula en la siguiente estructura: significante (*noosigno* – lenguaje), significado (*lectosigno* – idea), signo (*genesigno* – categoría, potencia, seriación). Cada película de Godard pondría en juego un sistema sígnico (*genesígnico*) nuevo o recurrente, articulado mediante *noosignos* y *lectosignos*. A su vez, la filmografía de Godard presenta un conjunto de diferentes series y subseries genesígnicas. Nuestra investigación ofrece un análisis de la construcción de las series genesígnicas que tratan el cuadro como fragmento pero no de la totalidad de las series. Nuestro propósito no es realizar un inventario de todas las series de Godard sino analizar su construcción. Cada etapa del trabajo de Godard pone en juego una gama de series genesígnicas concretas dividiéndose su obra en cinco etapas diferenciadas:

1. *Nouvelle Vague*.
2. La revolución.
3. La fragmentación total.
4. La vuelta al cine.
5. La fusión genesígnica.

¹⁴⁴ Deleuze op. cit.

¹⁴⁵ Idem.

Partiendo del esquema analítico estructuralista que Lévi-Strauss propone como método para investigar la estructura del mito, nuestro análisis de la construcción de la imagen en el cine de Godard partirá del eje sincrónico, identificando la articulación establecida en la relación triádica que funda el signo, la interrelación entre *representamen* e *interpretante* aunados en el objeto. Esta relación, partiendo del esquema propuesto por Deleuze se correspondería con la relación entre *noosigno* y *lectosigno*, aunados en el *genesigno*. Partiendo del análisis sincrónico, observaremos las variaciones a las que se somete dicho esquema en un eje diacrónico. Posteriormente, en cada serie, aplicaremos al esquema propuesto en la articulación del mito tal como la concibe Roland Barthes.

5.1.2 Series genesígnicas

Primera etapa: *Nouvelle Vague* / Primera serie: la imagen - cine

La primera etapa de Godard está presidida por una revisión irónica del cine americano a través de sus géneros más representativos cobrando especial relevancia el cine negro.

...la más mínima novelita policíaca me da siempre ganas de hacer una película.¹⁴⁶ (Godarde 2010:131).

La serie negra de Godard está compuesta por toda una gama de *genesignos* que remiten al denominado por el círculo de los *Cahiers du Cinéma* como *film noir* americano, una de las mayores fuentes de inspiración de todos los miembros de la *Nouvelle Vague* francesa.

En concreto, la primera película de Godard, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) está construida como una revisión irónica del cine negro. El primer plano de esta película pone en juego las reglas de composición semiológicas que articularán el cine de Godard. Los elementos que componen este primer plano de su filmografía son: una viñeta publicada en un periódico en la que vemos diferentes dibujos o caricaturas de mujeres solas o interactuando con hombres, al retirar el periódico vemos el rostro en primer plano de la persona que lo leía, el protagonista, Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo). La banda de audio combina música de jazz en over, sonido ambiente y la voz en over del protagonista. En este sentido, encontramos una multiplicidad de elementos sýgnicos puestos en juego en un mismo plano de unos pocos segundos: viñetas periodísticas, música, sonido ambiente, primer plano de un personaje – persona. Todos estos elementos sýgnicos están sometidos a diferentes niveles de fragmentación.

1º nivel: significante – noosigno – sentido – lenguaje. Los *noosignos* articulan la imagen del pensamiento, la imagen que se piensa a sí misma produciendo una imagen particular del pensamiento. Serían la imagen-práctica, el significante que sirve como detonante de la estructura genesígnica. Rodowick define estos signos como *la imagen implícita del cerebro con sus instalaciones interiores, conexiones, asociaciones, y funcionamientos*¹⁴⁷. Estos signos describirían prácticas cinematográficas y audiovisuales en general históricamente específicas constituyendo *la imagen que el pensamiento se da a sí mismo de lo que quiere pensar, hacer uso del pensamiento para encontrar los rumbos de un pensamiento*¹⁴⁸. De esta manera el cine se convierte en una máquina que fabrica conceptos. El cineasta trabaja con las imágenes y signos de una época,

¹⁴⁶ Godard op. cit.

¹⁴⁷ Rodowick, D. N. *Una Breve Historia del Cine* [en línea]: 11 febrero 2017. <<http://www.upv.es/laboluz/2222/textos/rodowick.htm>>.

¹⁴⁸ Idem.

devolviéndolos en forma de conceptos. Bajo esta estructura, el significante no es un registro de un elemento que forma parte de la acción diegética (cine – acción) sino que el significante es el lenguaje en una dimensión preexistente actualizada en un presente indeterminado. En el plano que nos ocupa, se pondrían en juego dos dimensiones *noosígnicas*, los *noosignos* de referencia del *film noir* y los *noosignos* que articulan la representación del hombre y de la mujer. En primer lugar tenemos un *noosigno* constituido por otro signo, el periódico en el que la mujer aparece representada como un juguete sexual para la mirada del hombre (lector del periódico) seducido por ese juguete. Cada una de las caricaturas que vemos constituyen diferentes representaciones de la mujer, la mujer joven inocente pero sexual (Lolita), la mujer de la televisión, la mujer ama de casa, etc. Por otro lado, tenemos al anti-héroe del *film noir* sometido a un destino fatal al que no le queda más remedio que someterse y que estará marcado por la figura clásica femenina del cine negro, la *femme fatale*. Destino fatal enunciado pro el propio personaje: “Después de todo, sí, tengo que hacerlo, tengo que hacerlo”. La imagen del anti-héroe trabaja con el universo sígnico del cine negro: sombrero de ala caído sobre los ojos, ocultando su mirada, traje de chaqueta, cigarro.

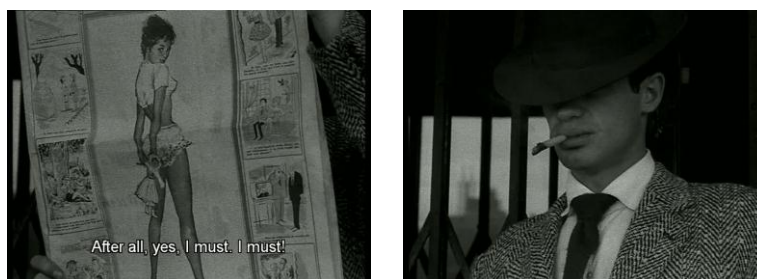


Figura 31
Fotoframas de *Al final de la escapada*

La diferencia principal entre este fragmento y un cuadro no fragmentado radica en el sistema de desconexión. En el primer cuadro de *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) (película emblemática del género) vemos a dos hombres en penumbra con sombreros de ala ancha (iconografía del detective o del gangster) conduciendo un coche que ilumina una carretera. Si bien la imagen de Godard está desconectada, en este caso, todos los elementos visuales están completamente insertados en la acción, los dos hombres que vemos conducen en busca del protagonista, autor de un crimen.

2º nivel: significado – lectosigno – idea – ficción y documental, masculino y femenino. Todos los signos que componen el cuadro ponen en juego dos dobles dimensiones que ya articulan un primer nivel de fragmentación, por un lado, una ficción, un mundo diegético (un hombre lee un periódico apoyado en una pared mientras fuma un cigarrillo), por otro lado una imagen documental (periódico de la época, actor comportándose como un actor, parodiando a los actores del cine negro).

Esta doble dimensión nos traslada a la indescernibilidad de la que hablaba Deleuze que supone un primer punto de partida sobre como leer estos signos, ¿estamos ante un documental o una ficción? Se trata de una potencialidad sin límite, la ficción no tiene un límite en el que empieza el documental, el documental no tiene un límite en el que empiece la ficción, ambos conviven en un registro audiovisual sin clausura, en un registro directo del tiempo.

Esta doble dimensión de ficción y documental está especialmente remarcada en la banda de audio, en la que conviven sonido ambiente documental, propio de una grabación fuera en exteriores, y una música de jazz estridente, cuyos acordes remiten al cine negro americano, muy similares a los acordes que dan comienzo a *Forajidos*.

Por otro lado, esta imagen pone en juego dos códigos sémicos alternativos, la representación del hombre y la representación de la mujer. Un hombre absorbido en la contemplación de una mujer de sexualidad distorsionada. Los códigos de representación de mujeres y hombres constituyen otra subserie fundamental en la filmografía de Godard.

3º nivel: signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir. Los genesignos con los que trabaja Godard implican la transformación de la realidad inmediata en signos audiovisuales que remiten al cine y sus códigos. El cuadro analizado puede funcionar como cuadro en sí mismo, fragmento que forma parte de una serie. El plano inicial de *Forajidos* no es autoconclusivo, está plenamente insertado en una cadena convergente. El plano de Godard, sí es autoconclusivo, insertado en una cadena divergente. Para alcanzar su razón de ser no necesita de ningún otro cuadro, estamos en un espacio cualquiera, habitando una dimensión indeterminada que se mueve entre la ficción y la realidad, de la misma manera que un retrato de Warhol que forma parte de una serie (como los retratos de Marilyn Monroe) funciona de forma aislada. Estas series ponen en entredicho el estatuto de lo verdadero y lo falso, hacen convivir ambas dimensiones en el interior del cuadro.

Además de sombreros de ala ancha y cigarrillos, el universo del *film-noir* está impregnado de toda una enorme gama de objetos que componen el universo sémico de fetiches del cine negro. Este universo está presidido por el revólver, icono del desorden en que se mueven las tramas del cine negro como elemento que rompe el orden (la vida). La tragedia a la que avoca el destino al héroe del cine negro radica en que porta un revolver, revolver que acabará volviéndose contra él. En la imagen-acción, el primero en portar el revólver es el antagonista, que se presenta como amenaza ante la cual reacciona el protagonista, que se convertirá en héroe al portar (y utilizar también él) el revólver para enfrentarse al antagonista. En *Forajidos* son los antagonistas que constituyen la amenaza, quienes portan el primer revólver amenazando la vida pacífica de una ciudad de provincias, en forma de una cafetería de pueblo. En *Al final de la escapada* el protagonista encuentra el revólver en la guantera de su coche y lo utiliza como un juguete, el revólver no llega a sus manos por la dinámica de la acción, son sus manos las que se topan con el revólver (lo ha encontrado en un coche robado) para, de

ese modo, cerrar su iconografía como signo que remite al *film noir* integrándose en la categoría genesígnica correspondiente. El estatuto del revolver como juguete (del revolver como signo) cobra mayor vigencia cuando el protagonista comienza a jugar con él fingiendo que dispara. Volvemos a una imagen-fragmento. El revólver no enlaza con ningún elemento de la acción anterior o posterior, compone un *noosigno* (héroe o villano del cine negro, unificados en el protagonista) cuya lectura no nos lleva a la trama sino a la reflexión sobre la propia imagen como cita (*lectosigno*) que remite al lenguaje (o código sígnico) de un cine preexistente, integrándose en un *genesigno* (la serie *noir* de Godard).

El estatuto de la imagen como fragmento desconectado de toda lógica estalla en un plano en el que observamos el brillo del sol entre los árboles y escuchamos el sonido de los disparos, el protagonista ha decidido disparar al sol, si se tratase de un disparo real, las balas atravesarían la ventana, por tanto, el sonido de los disparos no es un signo auditivo (*synsigno* o *índice* propio de la imagen-acción), es un *noosigno* descontextualizado, que remite a un código preexistente. El mismo procedimiento se convierte en un *leitmotiv* ya que se repite en varias de las películas de la serie. El cineasta se burla del cine que consumió la generación de sus padres (invasión americana como la del desfile en los Campos Elíseos a la que asistirán posteriormente los protagonistas), extrayendo lo mejor de ese cine, todo su universo sígnico, para delatarlo como discurso y romper su hechizo, el hechizo del *American Way of life* que Godard denuncia como falacia.

El universo genesígnico de fetiches del *noir* americano de los sombreros, los trajes de chaqueta y los revólveres, subrayado por la cita visual a un clásico del género *Más dura será la caída* (*The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956) y a uno de sus actores fetiche (Bogart), se completa con los cigarros Lucky, el dinero, los periódicos (en la imagen-acción se integran en la trama mediante noticias que leen los protagonistas y en Godard sirven como elemento decorativo que portan o leen de vez en cuando los personajes), los coches, las luces de neón, los hoteles, la violencia, el jazz estridente, los fundidos en iris o los claroscuros, que si bien en el cine clásico se generan mediante una iluminación artificial, en el caso de Godard se dan en escenarios naturales como apartamentos, restaurantes, una entrada de metro, el interior de un ascensor o de una sala de cine. Godard no crear atmósferas con claroscuros, saca la cámara a la calle y filma las esquinas en las que se generan claroscuros para intentar que la realidad se parezca al cine.

La integración de los fetiches del *noir* en los universos genesígnicos de Godard, se articula en algunos casos mediante los insertos en primerísimo primer plano, que terminan de elevar los objetos al estatuto icónico de fetiche y que trabajan la imagen recurriendo al código visual del cómic o el pop art al estilo de Lichtenstein. En la serie *noir* estos afectan especialmente al tratamiento de las pistolas, llegando incluso a descomponerlas en diferentes fragmentos, como sucede en *Al final de la escapada*.



Figura 32
Fotoframas de *Al final de la escapada*

Banda aparte (*Bande à part*, 1964) se integra dentro de la serie *noir* (es la adaptación de una novela *pulp* homónima de Dolores Hitchens), pero a nivel visual se encuentra completamente integrada en la mirada documental. En el nivel del signifiante, (*noosigno*, lenguaje), Godard filma localizaciones desnudas a nivel diegético, sin escenografía ni iluminación. La voluntad documental de esta película aparece remarcada desde el primer plano en el que se filma un atasco del que los protagonistas se quieren escapar, gestionado por unos policías (la ley) junto a los fríos y desangelados muelles de un río, que al director filma en un *travelling* descriptivo. Se suceden imágenes de tráfico en lugares cualesquiera. La primera conversación entre los protagonistas nos dice que son desempleados y que les está costando encontrar trabajo, es decir, ser alguien en la sociedad. Uno de los personajes lee el periódico, que abandona por un comic. Este gesto pone de manifiesto la voluntad de la película, abandonar la realidad gris para refugiarse en la ficción y en el cine. Lo que dota de una doble dimensión a la articulación signica es la voz en over de un narrador (ausente en *Al final de la escapada*). Se trata de un narrador omnisciente que contribuye a completar los huecos del puzzle - pensamientos de los personajes - para los que el espectador no tiene piezas. Esta voz en over cierra un circuito de tres niveles regido por la figura retórica de la ironía.

1º nivel: signifiante – *noosigno* – sentido – lenguaje: imagen documental, realidad cotidiana, vulgar y corriente en la que las personas son como borregos atascados en una fila de coches gestionada por una figura negra (policía, ley) pastor de los borregos.

2º nivel: significado – *lectosigno* – idea. La voz en over del narrador omnisciente (voz de Godard) transforma las imágenes en la potencia de un acto de fabulación mitificadora, una realidad gris que esconde un alma cinematográfica, la propia alma de los personajes que quieren ser personajes de un *film noir*, la voz del autor, Godard, transforma la realidad en cine ofreciendo una mirada irónica por el choque de la realidad gris y la fabulación literaria.

Over narrador (Godard): Mi historia empieza aquí, dos semanas después de conocer a Odile, Franz llevó a Arthur a conocer la casa. (...) Volviéndose a mirar la casa a través de una pantalla de árboles, observaron una luz brillante y fría, como una estrella distante. Arthur quería hablar pero no encontraba las palabras...

3º nivel: signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: la *serie noir* de Godard, destinada a transformar la materia prima documental, la vida cotidiana, en un *film noir* americano constituyendo una serie de imágenes - fragmento sin límites, ¿dónde empieza la vida y termina el cine? En el pensamiento, en la mirada.

El juego genésignico con el que trabaja Godard, adquiere una dimensión existencialista. Los personajes de *Banda aparte* son tres chicos que, para huir de la realidad, quieren parecerse a personajes de una película americana, como el Poicard de *Al final de la escapada*, que se comporta como si fuese Humphrey Bogart y como si Humphrey Bogart nunca hubiese sido un actor sino la suma de sus personajes. En este sentido, no se trata de una banda de criminales sino de cinéfilos que, entre sus juegos, simulan la muerte de Patt Garret a manos de Billy The Kid. La dialéctica de la película transita entre la realidad gris, anodina y aburrida de una grupo de jóvenes que obedecen al arquetipo de “don nadie” en el sentido de que, por no tener trabajo, no son fuerza productiva, y por tanto no son nadie en la sociedad industrial y capitalista que retratan los primeros planos de muelles y coches. Los protagonistas encuentran su voluntad de llegar a ser (en un sentido existencialista), recurriendo al cine, convirtiéndose en personajes de una película *noir*, de la misma manera que al autor se autoproclama a sí mismo como cine en los créditos (Jean-Luc Cinéma Godard). La banda de *outsiders* (como dice el título inglés de la película), es en realidad una banda de cinéfilos. El tema, contenido final de esta gama genesignica, nos lleva al discurso, al lenguaje, y a la búsqueda de nuestra existencia en dicha articulación discursiva.

Este esquema articula la escena nuclear de la película: los tres amigos, sentados a la mesa de un bar, ven pasar el tiempo sin saber qué hacer con sus vidas. Odile, la soñadora, les pide a sus compañeros que transformen su vida en una película. (Odile: ¿Qué hacemos ahora?) Frantz propone guardar un minuto de silencio, Odile cuenta hasta tres y no solo los personajes guardan silencio, la película se queda en silencio. Las palabras de los personajes no forman parte de una trama, de un mundo diegético, sino de un enunciado. Lo que escuchamos no son diálogos sino el sonido de unos diálogos, el signo (diálogo) sustituye al objeto (conversación), el *noosigno* es el diálogo, el *lectosigno* es el enunciado (Godard – cine) y el *genesigno* cierra el círculo: la vida cotidiana transformada en cine, un silencio en la vida cotidiana no es un silencio en la vida real sino en el cine. Lo mismo sucede cuando los personajes comienzan a bailar, cesa la música para dar paso a la voz del narrador (acción fabuladora o *lectosigno*:

“Ahora llega el momento de hacer una digresión para conocer los sentimientos de nuestros héroes”), sin embargo continuamos escuchando el sonido de sus pisadas y así se articula el *genesigno*: la música la pone el cine, mientras que el baile, la imagen (documento real), es la mirada, lo que transforma esa imagen en cine.

El fetiche nuclear de la serie *noir* (el revólver) también encuentra su lugar en *Banda aparte*, y también aparece como juguete (signo icónico) cuando Arthur se acerca a una barraca de feria con Odile y coge un rifle (variante del revólver) para jugar al tiro al blanco. Una serie de primeros planos vuelve a generar un universo genesínico que descompone un disparo de forma iconográfica para remitir al *noir* con la excusa de una barraca de feria.



Figura 33
Fotoframas de *Banda Aparte*

La serie *noir* de Godard continúa en *Alphaville* (1966). Las primeras palabras que pronuncia la voz en over del narrador en esta película (voz del computador), constituyen una declaración de principios de Godard sobre su propio procedimiento genesínico: *A veces la realidad es demasiado compleja para la transmisión oral, pero la leyenda la encarna en una forma, que permite hacerla llegar a todo el mundo*. Esta frase autoproclama la finalidad última del universo genesínico de Godard: constituir un acto de fabulación, de leyenda, de mito, para hacer llegar el pensamiento al mundo. Los fragmentos visuales que acompañan esta voz en over también ponen en juego la triple dimensión del universo visual que la película pone en juego:

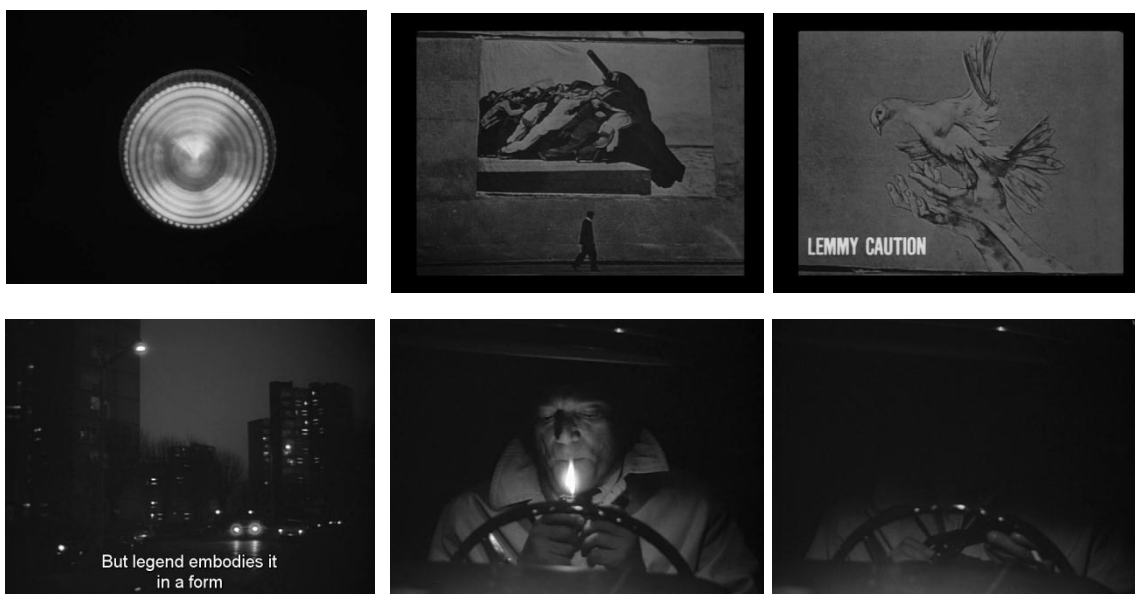


Figura 34
Fotoframas de *Alphaville*

En primer lugar tenemos una luz parpadeante, que funciona como referente visual a lo largo de toda la película, para la voz en over de Alpha. En segundo lugar, y de la misma forma que ocurría en *Al final de la escapada*, contamos con la filmación de una fotografía y un dibujo, materiales señaléticos externos al universo diegético, por otro lado tenemos la imagen documental de la realidad (la ciudad) y por otro tenemos al personaje (actor haciendo de actor), rodeado de todos los elementos más representativos del universo iconográfico del *noir*: cigarro, humo, mechero, gabardina, sombrero de ala ancha, revolver, automóvil. Todos estos elementos están englobados en una atmósfera *noir* audiovisual (jazz estridente a nivel de audio / claroscuros a nivel de imagen). Al igual que *Forajidos*, *Alphaville* se abre con un hombre ataviado con sombrero, que porta un arma, y que viaja en coche. A través de estos planos Godard ha construido el sistema genésico de la película:

1º nivel: significativo – *noosigno* – sentido – lenguaje: reminiscencias al cine *negro* recuperando su atmósfera musical y visual, claroscuros e iconografía.

2º nivel: significado – *lectosigno* – idea. El *lectosigno* articula cuatro niveles de lectura, elaborando la estructura que se mantendrá a lo largo de toda la película. En primera lugar, la voz en over nos habla del acto de construir leyenda, el acto de habla, de fabulación, lo que nos invita a leer las imágenes como un acto de fabulación y como reflexión acerca del acto de fabulación. En segundo lugar tenemos la imagen de la luz intermitente (similar al neón del cine negro y referente de la articulación del claroscuro), esta imagen tiene que ser leída como la dicotomía entre oscuridad y luz, dicotomía que

remite al lenguaje y al acto de fabulación del que habla la voz en over y que nos permite comprender la realidad (luz) y salir de la oscuridad (pantalla en negro). Las siguientes imágenes - fragmento son dos dibujos que simbolizan la libertad (paloma) frente al totalitarismo (tanque), es decir, la lucha contra el totalitarismo (personas derribando un tanque). El nivel de lectura de estas imágenes (articulación de *lectosigno*) evoca a la necesidad de reflexionar sobre el discurso para librarse del discurso impuesto (tanque) y alcanzar la libertad (paloma). El registro documental de la ciudad retrata el escenario en el que campa a sus anchas el discurso impuesto (Godard siempre nos habla de lo real, lo que nos rodea) y finalmente tenemos el cine (imagen del antihéroe *noir*), leyenda – forma, que permite encarnar la realidad (demasiado compleja) para hacerla llegar a cualquier lugar y cualquier persona. Solo reflexionando sobre el discurso impuesto, podremos llegar a alcanzar la libertad. Godard recurre al cine (volvemos a Jean-Luc Cinéma Godard), para alcanzar la libertad.

3º nivel: signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: volvemos a la *serie noir* de Godard, que vuelve a transformar la materia prima documental (en este caso encontramos la ciudad como elemento de la deshumanización por culpa de los discursos impuestos y totalitarios) en un *film noir* mediante la articulación de fragmentos sin límites, ¿dónde termina la ciudad deshumanizada y empieza el *film noir*? ¿Dónde termina *Alphaville* y empieza París? La ruta genesígnica llega a su destino: el pensamiento, la mirada.

En *Alphaville* cobra especial protagonismo el tratamiento de las mujeres como objetos sexuales de una sociedad deshumanizada. Si en el género *noir* la mujer es tratada como objeto de deseo, en *Alphaville* es tratada directamente como objeto sexual deshumanizado. La dialéctica hombre-mujer constituye una subserie genesígnica en sí misma dentro del cine de Godard. En *Alphaville* las imágenes – fragmento *leitmotiv* que representan el concepto de mujer como objeto destinado al disfrute masculino son los *travelling* que muestran el trayecto de Lemmy Cation por los pasillos del hotel en el que se aloja, acompañado de mujeres, que adquieren el estatuto de robots, cuya función es guiar a los inquilinos y satisfacer sus necesidades. Estas imágenes funcionan como cuadros independientes, acentuados por su naturaleza de plano secuencia en *travelling* y el mismo acompañamiento musical en cada uno de ellos, lo que los convierte en un motivo visual de la película que será recuperado por Stanley Kubrick en *Eyes wide shut* (1999) película repleta de citas a la obra de Godard.



Figura 35
Equiparación de fotogramas de *Alphaville* y
Eyes wide shut.

Como hemos mencionado en las vertientes estéticas que subyacen en el trabajo de Godard, *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965) introduce una fusión del *noir* y el Pop Art. La publicidad de *Pierrot el loco* describía la película como *la primera película negra en color*, y de ahí nace su vinculación con el Pop Art, junto con su voluntad de recrear la iconografía del consumo de masas extraída de la realidad cotidiana. Se trata de una película que recurre al género negro para hablar de los colores, de la misma forma que el Pop Art sometía los objetos de la cultura de masas a una reinterpretación mediante el color. *Pierrot el loco* toma como punto de partida e inspiración la reflexión sobre la obra de Velázquez que abre la película (“Velázquez hacía cincuenta años que no pintaba nada definido, daba vueltas alrededor de los objetos con el aire y el crepúsculo...”). De la misma manera, al hablar de la motivación de *Pierrot el loco*, Godard dijo no querer crear imágenes que hablen de las cosas (nada definido, como Velázquez) sino recrear las impresiones que las cosas dejan.

Cuando circulamos por París de noche, ¿qué vemos? Semáforos rojos, verdes y amarillos. He querido mostrar esos elementos sin tener que situarlos necesariamente como están en la realidad. Mostrarlos más bien como quedan en el recuerdo: manchas rojas, verdes, destellos amarillos que pasan. He querido fabricar una sensación a partir de los elementos que la componen¹⁴⁹. (Godard 2010:51).

Esta motivación descrita por Godard, concuerda plenamente con el planteamiento de las imágenes construídas mediante *opsignos* y *sonsignos* tal como los concibe Deleuze: convertir las sensaciones sensoriomotrices en signos. Mediante estos signos, Godard construye una historia que recoge el camino de transformación de una

¹⁴⁹ Op cit. Godard.

persona (Ferdinand como joven burgués alienado y superficial) en personaje (Pierrot), en signo. Este camino ilustra la relación entre realidad y representación, sensación y signo, signos que remiten a sensaciones, emociones. Finalmente sería un diálogo entre la vida (sensaciones) y el arte (signos) y sus respectivas relaciones. El arte es el protagonista de *Pierrot el loco*.

Al comienzo de la película, Ferdinand conoce al director Sam Fuller en una fiesta y le formula la pregunta baziniana (nuevamente volvemos a la influencia de Bazin) “¿Qué es el cine?”, pregunta que constituye el tema de la película. Fuller contesta: “Una película es como un campo de batalla: hay amor, odio, acción, violencia, muerte. En una palabra: emoción”. En este sentido, *Pierrot el loco* construye las emociones (el cine) a través de los signos que las componen, tal como comenta el propio cineasta cuando habla de su película. La propia naturaleza de la película como reflexión sobre el cine y el lenguaje, aparece enunciada en los títulos de crédito en los que van apareciendo diferentes letras por orden alfabético hasta componer el título de la película (JEAN PAUL BELMONDO ET ANNA KARINA DANS PIERROT LE FOU UN FILM DE JEAN LUC GODARD). Mientras se van sucediendo estas letras, la primera palabra que aparece es FILM.

A la intención de llevar el cine a sus signos de composición se une la intención de trabajar con los colores primarios ofreciendo un uso discontinuo del color. Esta intención es puesta en evidencia desde la primera escena de la película en la que vemos cómo los colores primarios acompañan al personaje de Ferdinand rodeándole el cuello. Al uso discontinuo del color en la imagen de registro se une la discontinuidad del soporte filmado ofreciendo constantes insertos que remiten tanto al arte (alta cultura) como a la cultura popular.

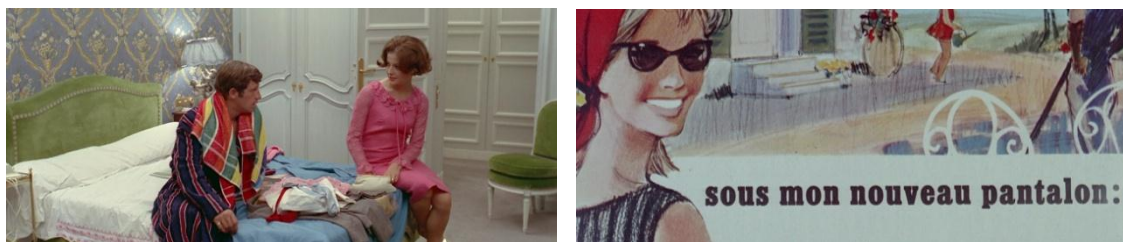


Figura 37
Fotoframas de *Pierrot el loco*

Pierrot el loco parte de la iconografía de la comedia musical construyendo el mundo de la mujer como un escanorio de cabaret, para pasar al género *noir*. La trama es puro cine negro: un buen hombre arrastrado por la seducción de una *femme fatale*. La iconografía del revólver experimenta aquí una vuelta de turca puesto que quien porta el arma inicialmente no es el hombre, Ferdinand, sino la mujer, Marianne, una traficante de armas que lleva al protagonista hacia el otro lado, el lado del desorden, del crimen. A

la dialéctica entre arte y vida se unen dos nuevas escalas, la dialéctica entre orden y desorden, de forma que la película será un viaje del orden al desorden, y entre sumisión y libertad, libertad alcanzada a través del acto de fabulación.



Figura 38
Fotoframas de *Pierrot el loco*

El concepto de libertad aparece vehiculado a través de Marianne, figura emblemática de la cultura francesa, alegoría de los símbolos nacionales de la República Francesa y protagonista de la obra de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*. Godard establece una asociación entre la figura alegórica de Marianne que llevó al pueblo a la libertad (le película comienza el 14 de Julio, el día de la toma de la bastilla y celebración nacional francesa) y la *femme fatale* del cine negro, que arrancará al personaje de su alienación arrastrándolo hacia el desorden y la locura, para convertirle finalmente en representación o personaje, Pierrot.

En el camino articulado por *Pierrot el loco* entre orden y desorden, arte y vida, sumisión y libertad, juega un papel fundamental el concepto de representación. El rasgo que describe a Ferdinand y que se convierte en el elemento que articula su alienación, es su estatuto de ciudadano del siglo XXI que accede al arte y a la realidad a través de comentarios (como el texto que lee sobre Velázquez al comienzo) y representaciones. El concepto de representación aparece resaltado en toda la película mediante las numerosas reproducciones de obras de arte que pueblan las paredes de las diferentes casas que recorren los protagonistas, reproducciones de obras de Picasso, Renoir o Van Gogh, entre otros. De forma que el juego dialéctico se cierra con la dicotomía entre realidad y representación. En todas estas representaciones el tiempo se ha detenido de manera que han entrado en la eternidad, el objeto real muere, al ser sustituido por su representación, que permanece eternamente congelada en el tiempo. En algunos casos, estas representaciones aparecen directamente como insertos, lo que nos acerca al *collage*. Estos insertos no están integrados en la diégesis sino que funcionan como comentario narrativo, en un caso se corresponden con las postales que Marianne tiene en la pared pero funcionan como inserto extra diegético puesto que no están motivados por la mirada de un personaje, son ilustraciones del diálogo de los personajes, irrupción de la pintura en el cine.

Al igual que los artistas integrados en el Pop Art, Godard recurre a los colores primarios con una intencionalidad simbólica. El amarillo siempre es utilizado como alusión a la esperanza, mientras que los colores de la bandera francesa son retomados de sus referentes simbólicos: libertad (azul), igualdad (blanco) y fraternidad (rojo). Cuando Ferdinand y Marianne partan en busca de la libertad estarán rodeados de colores azules mientras que cuando comience la lucha entre Ferdinand y los mafiosos, el color predominante será el rojo, que asocia lucha y fraternidad y también vida, ya que rojo es lo que los personajes pierden cuando reciben un tiro, pierden la vida a nivel dramático pero la sangre a nivel visual. Cuando Ferdinand es torturado, un paño rojo envuelve su cabeza.



Figura 39
Fotoframas de *Pierrot el loco*

Esta asociación del rojo con la lucha llega a su culmen con la película *La Chinoise* (1967), película teñida de rojo y que habla de una célula comunista y activista en el París del 68. Aquí el rojo es el color del libro de Mao y de la lucha. De esta manera, el rojo se convierte en un elemento disruptivo, vehículo del artificio y articulador de una serie divergente, frente a las series convergentes de la imagen-acción. En la imagen-acción el rojo es sangre (acción), en la imagen fragmentada, la sangre es rojo (imagen, signo). Tal como decía el propio Godard: *no es sangre, es rojo*. La utilización de los colores primarios cobra un amplio sentido más en Godard, interesado en descomponer la realidad en sus componentes esenciales discontinuos, huyendo de las mezclas para captar las esencias.

De la misma manera que Warhol teñía de colores chillones los rostros de celebridades fotografiadas como Marilyn Monroe o Audrey Hepburn, Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), definitivamente convertido en figura de fabulación o personaje (Pierrot), y dejando definitivamente atrás su identidad como superficial adulto burgués (Ferdinand) se teñirá el rostro de azul (símbolo de la libertad en la bandera francesa) y, para llevar dicha libertad a su límite (él es dueño de sí mismo como personaje), decide volarse la cabeza con dinamita. Este plano nos vuelve a llevar a los colores primarios que rodeaban a Ferdinand al principio de la película, el rojo, el azul y el amarillo.



Figura 40
Fotoframas de *Pierrot el loco*

En el último momento Pierrot pensará (recuperará la identidad) pero será demasiado tarde y la dinamita estalla. El humo que desprende su cuerpo azul en llamas, se funde con el azul del cielo y el azul del mar. El azul que inunda la pantalla, símbolo de la libertad sin límites y del arte, es acompañado por un diálogo de las protagonistas cuyas voces flotan en el aire y que aluden al estatuto indeterminado e incommensurable (como el mismo cielo y como las imágenes-fragmento de la película) en el que han entrado al dejar de ser personajes y haber pensado, aunque sea en el último momento. Volvemos a la libertad al reflexionar sobre el discurso y hacernos dueños del mismo. El camino de asociación entre el azul, la muerte, la libertad el arte, aparece representado en la hoja de papel azul, en la que aparece escrito “la rt” (faltando la “a” de arte) y sobre la que Ferdinand escribe “mo” para componer “la mort”.



Figura 41
Fotoframas de *Pierrot el loco*

Si al comienzo de la película, Sam Fuller, interpretándose a sí mismo, le comentaba a Ferdinand que su objetivo era rodar una película sobre *Las flores del mal* de Rimbaud, la película se cierra con un poema de Rimbaud que funciona como una reflexión de los personajes sobre sí mismos y sobre el arte, asociados al cielo y al sol:

Marianne: Es nuestra de nuevo.

Ferdinand: ¿El qué?

Marianne: La eternidad.

Ferdinand: Simplemente es el mar.

Marianne: Con el sol.

Este final ya aparece anunciado en los títulos de crédito iniciales. Después de formarse el título de la película (JEAN PAUL BELMONDO ET ANNA KARINA DANS PIERROT LE FOU UN FILM DE JEAN LUC GODARD), las letras rojas (lucha) van desapareciendo progresivamente de la pantalla, dejando únicamente el título en azul (metáfora del signo, el arte, la libertad), lo que nos lleva de nuevo al arte conceptual. Finalmente, todas las letras desaparecen excepto una “o” azul, “o” de Pierrot, que al igual que él en el desenlace de la película, ocupa el centro de la pantalla y que igual que él termina igualmente sola pero libre y teñida de azul. “O” que es también un círculo, figura sin límites, incommensurable, símbolo de la eternidad y estatuto de la imagen-fragmento, no sometida a la totalización de la imagen-acción. La película comienza y termina hablando del lenguaje.

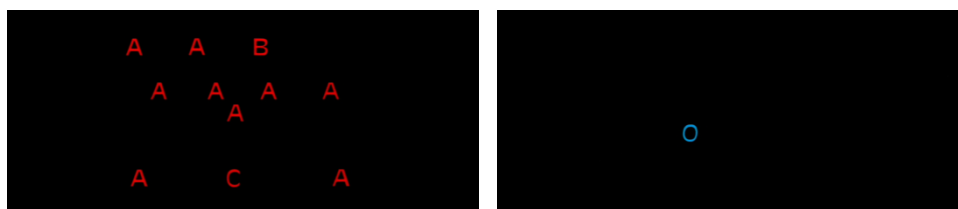


Figura 42
Fotoframas de *Pierrot el loco*

Al final de la película Pierrot pinta su cara de azul ya que igual que la sangre no es sangre sino rojo, Pierrot es un personaje, se ha reducido a un signo. Antes de morir pensará por primera vez, su viaje al desorden le permitirá encontrar el orden. Cuando la realidad se transforma en signo, la realidad muere, para alcanzar una vida eterna hay que matar al signo. La dialéctica entre realidad y representación es una lucha entre identidad propia e impuesta.

Mediante el planteamiento descrito, Godard pone en juego diversas series genesígnicas que se entrelazan. Por un lado tenemos los elementos del *noir*: revólveres, *femme fatale*, villanos, cigarrillos, coches... Por otro lado, asistimos a un universo pop repleto de elementos del consumo de masas que llegan hasta el extremo de recrear anuncios de televisión. El cine negro, en este caso, adquiere igualmente el estatuto de huella de esta sociedad de consumo repleta de colores chillones (de ahí la película negra en colores).

Toda esta multiplicidad de juegos dialécticos hace que *Pierrot el loco* articule una confluencia de subseries genesígnicas. En este caso, el género negro es una excusa cinematográfica para articular diferentes conjuntos genesígnicos entrelazados, tal como ha comentado el propio autor: *se trataba de una serie de estructuras que se imbricaban inmediatamente las unas en las otras.*¹⁵⁰ (Godard 2010:150).

¹⁵⁰ Godard op. cit.

1º nivel: signifiante – noosigno – sentido – lenguaje: iconografía *noir* y elementos de la cultura de masas y la sociedad de consumo. Igualmente, Francia como materia de la que se habla, con los colores de su bandera, su luz, su mar, su campo y su ciudad.

2º nivel: significado – lectosigno – idea. La iconografía de la sociedad de masas y del concepto de Francia como representación es sometida a una reelaboración expresiva mediante los colores de la bandera francesa, rojo y azul fundamentalmente. Las imágenes nos invitan a ser leídas como representaciones, de la misma manera que la propia película está repleta de representaciones.

3º nivel: signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: la *serie noir* de Godard se convierte en un elemento más en todo un universo iconográfico del *American way of life* que sus películas denuncian como artificio, para volver la mirada a la expresividad de la realidad (documental) que registra la cámara y rendir tributo a las emociones que nos produce recreándolas mediante signos visuales: imagen que se piensa a sí misma y que sustituye a su objeto. El objetivo final, es llegar a la realidad reelaborando las impresiones que esa realidad deja en nosotros mediante la expresividad del color. El arte es una lucha (rojo) para alcanzar la eternidad (azul). Esa eternidad se articula a través de imágenes sin clausura.

La inspiración de *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961) continúa manejando los códigos de composición mencionados: convertir las sensaciones sensoriomotrices en signos, que a su vez remiten al propio cine, construir las emociones a través de los elementos que las componen. Códigos articulados en torno a una óptica baziniana.

Ahora bien, decía Bazin, el cine sustituye nuestra mirada para ofrecer un mundo que se corresponda con nuestros deseos. [En *Une femme est une femme*] es muy tentador substituir la mirada de esa Joven Parisina [Angela (Anna Karina)] por la de una Mitchel 300, demostrando así que una mujer sigue siendo una mujer, que el cine sigue siendo el cine.¹⁵¹ (Godard 2010:24).

En *Pierrot el loco* Godard articula una mirada específicamente cinematográfica (con una cámara Mitchel 300) que en lugar de proyectar una óptica cinematográfica sobre el mundo, como hace el cine-acción, vuelve la mirada sobre sí misma. En el caso de *Una mujer es una mujer*, nos alejamos de la *serie noir*, para adentrarnos en la comedia musical, serie más marginal en Godard, y en la serie articulada en torno a la pareja, una de las series más fecundas de su filmografía. Tras la voz over de “luces,

¹⁵¹ Idem

cámara y acción”, aparecen planos de los distintos protagonistas sobre los que se superponen sus apellidos. En los anteriores títulos Godard recurría a la iconografía del género para hacer que el cine sea leído como cine. En el comienzo de esta película, directamente describe los componentes del cuadro: luces, cámara y acción. El cuadro de la imagen-acción sería descrito por lo que sucede en el cuadro en relación al precedente y al posterior, el cuadro de Godard es un componente de luces, cámara (encuadre) y acción como un componente más del cuadro. La protagonista de la imagen-acción es la acción, la mirada se subordina a la acción. La protagonista de la imagen fragmentada es la mirada, el cuadro. La imagen-acción habla de una chica que vive en París. La imagen fragmentada habla de las películas americanas que hablan de mujeres, de cómo representan a las mujeres. En la imagen fragmentada de Godard el cine es representación que remite a Hollywood y sus colores chillones bajo un gesto teatralizante. La ambigüedad de la imagen rompe con el género de Hollywood al situar a la actriz en el espacio cotidiano más realista posible y más alejando de Hollywood.



Figura 43
Fotoframas de *Una mujer es una mujer*

En una secuencia, la protagonista, Angela, entra a un bar y la música se escucha a un volumen mucho más alto que el diálogo casual, en el que pide un café. Este planteamiento es una declaración de principios, a Godard le interesa más mantener la idea del musical (cine que remite a sí mismo, a su naturaleza como discurso, y al pensamiento que pone en juego), frente a un diálogo sin profundidad. Al salir del bar, Ángela nos guiña un ojo, Anna Karina le guiña un ojo a la cámara: cerramos la articulación de un nuevo universo genesígnico:

1º nivel: signifiante – noosigno – sentido – lenguaje: iconografía del cine musical: la música se sitúa en primer plano sonoro, la cámara se mueve al ritmo de la

música con cortes rápidos, la ciudad, sin ser un escenario, se convierte en un escenario lleno de colores vivos.

2º nivel: significado – lectosigno – idea. La música no diegética se detiene cuando la protagonista abandona la cafetería. La imagen invita a ser leída como reflexión sobre el musical más que como un musical en sí.

3º nivel: signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: la imagen autorreflexiva convierte el París cotidiano en el escenario de una comedia musical americana con lo que asistimos a la gestación de una nueva subserie genesínica, integrada dentro de la revisión del cine americano. Nos vamos del *noir* al musical, pero el tema sigue siendo el mismo: la dialéctica entre realidad y representación articulada en torno al cine que se denuncia a sí mismo como representación.

El propio Godard explicó su manera de concebir la imagen, articulada en *Una mujer es una mujer*:

¿Qué es la imagen? Un reflejo. Un reflejo en un vidrio, ¿tiene grosor? Ahora bien, en el cine uno se queda normalmente fuera de ese reflejo, en su exterior. Lo que yo quería era ver el otro lado de la imagen, verla por detrás, como si se estuviera detrás de la pantalla y no delante.¹⁵² (Godard 2010:80).

Dentro de la subserie del drama de pareja, una de las más fecundas subseries de Godard, la película emblemática de su primera etapa es *El Desprecio* (*Le Mépris*, 1963), construida en torno al abismo que se abre en una pareja cuando descubren que el amor no es un absoluto que nunca falla. Cuando muere el amor, lo único que nos queda es nuestra capacidad de fabulación para reconstruirlo a través de un relato. Finalmente, una vez más, el tema de Godard es el propio cine.

Esta vez no hay un personaje principal, sino un grupo de personas, naufragos de un mundo moderno, que llegan a una misteriosa isla, Capri, donde el agua es azul, donde luce el sol y donde todo tiene que ser reinventado, incluido el cine.¹⁵³ (Godard 2010:43).

El primer plano de *El Desprecio* es una reflexión acerca del cuadro cinematográfico, que va más allá del plano, más allá de la acción, definiendo la imagen como mirada: una cámara se desliza sobre un raíl ejecutando un *travelling* en el que se filma a una chica que camina leyendo un libro mientras escuchamos la voz over de

¹⁵² Op. Cit. Godard.

¹⁵³ Idem

Godard enunciando los créditos de la película que no son letras, sino sonidos. De esta manera, el fuera de campo adquiere una nueva dimensión convirtiéndose en fuera de cuadro, lo que vuelve a poner de relieve el fuera de cuadro de la imagen-tiempo tal como lo describe Deleuze:

(...) en consecuencia, aun si el fuera de campo subsiste de hecho, es preciso que pierda cualquier potencia de derecho, ya que la imagen visual cesa de prolongarse más allá de su propio cuadro para entrar en una relación específica con la imagen sonora, a su vez encuadrada (lo que reemplaza al fuera de campo es el intersticio entre los dos encuadres).¹⁵⁴ (Godard 2010:368).

En la imagen-acción, los títulos de crédito están al margen de la imagen. En *Le Mépris* forman parte de ella puesto que es una película en la que lo que se quiere filmar es el cine. La intención de hacer una película que hable del cine y que rompa el espacio de la diégesis recalcando el límite del cuadro como límite de la pantalla, queda subrayada en los numerosos planos en los que se filma la cámara, se filma el acto de filmar en un cine que se filma a sí mismo.



Figura 44
Fotoframas de *El Desprecio*

En la imagen-acción, el cuadro se prolonga en un fuera de campo virtual que engloba los límites de la acción filmada. En la imagen fragmentada, el límite del cuadro es el límite de la mirada, el límite de la pantalla tal como se articula en el cuadro inicial de *Le Mépris*. De esta manera, frente a las series genesígnicas que hemos mencionado anteriormente, en las que el cine aparecía reflejado a través de su propia iconografía, en este caso, el cine es enunciado en un sentido más amplio, que va más allá de los géneros del cine americano. Finalmente, lo que Godard filma es el registro de una imagen-tiempo en estado puro, indeterminada, sin principio ni fin, que aúna en un mismo cuadro la tragedia de Camille (Brigitte Bardot) y Paul (Michel Piccoli) con la de Penélope y Ulises de *La Odisea*. Godard hace convivir en un mismo cuadro la tragedia del amor perdido en una dimensión legendaria y que engloba toda la cultura de occidente (cultura perdida) en el mismo lugar en el que se engendró, el Mediterráneo.

¹⁵⁴ Idem

La presencia del cineasta en el cuadro, recalcando la mirada de la cámara como su propia mirada, presencia enunciada con la voz *over* del cineasta en los créditos, traspasa los límites de la diégesis ya que el propio cineasta estaba viviendo una situación de ruptura sentimental en su propia vida, ya que su relación con Ana Karina se tambaleaba. Por otro lado, el trágico final en el que Camille muere en un accidente de coche, enlaza con la experiencia del propio Godard, cuya madre murió en un accidente de coche. De esta manera, la película funciona como un diario personal de amor al cine y un lamento personal por el fracaso y la tragedia que envuelve su relación con las mujeres. Podemos concluir que el límite del cuadro empieza y termina en el propio cineasta, llevando al extremo el principio del cine de autor que defendieron los cineastas de la *Nouvelle Vague*.

Las películas de la primera etapa de Godard están pobladas de personajes extraídos de la versión *sui generis* del cine negro americano como es la serie B: personajes desarraigados y gangsters (en algunas ocasiones) avocados a un destino trágico por inmiscuirse en un mundo de desorden en el que el fetiche del revólver juega un papel nuclear. El orden y desorden social se articula en torno a la figura del revólver y tal como sucede en el cine negro, ambos frentes se corresponden con los dos lados de la ley. Tal como pudimos analizar con respecto a *Pierrot el loco*, esta reflexión sobre el orden y el desorden se emparenta con una reflexión de mayor calado sobre el orden y el desorden en el discurso y en el lenguaje, lo que conduce a un orden y desorden en la propia identidad que se debate entre realidad y representación.

En el universo del cine negro, hay otra figura clave que compone otra de las series fundamentales del cine de Godard y que todavía no ha sido mencionada, la figura de la prostituta. Esta figura cobra una doble dimensión en el universo genesígnico de Godard, por un lado nos sitúa en el terreno del cine negro pero por otro lado, también nos remite al lenguaje, y es aquí donde alcanza una dimensión más compleja. Toda la obra de Godard esconde una reflexión sobre la comunicación y el lenguaje. En su reflexión sobre el lenguaje, Godard siempre lo presenta como un terreno de dominación, un terreno ocupado especialmente por el imperialismo norteamericano y los mensajes de la sociedad de consumo. Más allá del interés por la prostitución como realidad social, el enfoque de Godard se encamina a convertir la prostitución en una metáfora sobre la duplicidad y trivialidad del lenguaje. Si el lenguaje articula nuestra identidad, un lenguaje ocupado, manipulado, nos roba la identidad. Se trataría de una identidad prostituida. Esta relación de la prostitución y el lenguaje en el cine de Godard es analizada por Susan Sontag en su ensayo *Estilos radicales*.

El lenguaje es el contexto más amplio en el que se debe situar el tema de la prostitución, tan reiterativo en Godard. Más allá del interés sociológico directo que le suscita, la prostitución es la dilatada metáfora que emplea Godard para referirse al destino del lenguaje, osea, de la conciencia misma.¹⁵⁵ (Sontag 1981:157).

La reflexión sobre el lenguaje llega a ocupar un espacio en la propia trama de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1963) cuando Nana mantiene una conversación con el filósofo Brice Parain en una cafetería en la que discuten, precisamente, acerca de la naturaleza del lenguaje. Naná, prostituta que representa ese lenguaje ocupado, con una identidad tomada, se pregunta por qué no podemos vivir sin palabras, (“Cuanto más se habla, menos quieren decir las palabras”). Parain contesta que no hay vida sin pensamiento y lo compara a vivir sin amor (lo que enlaza con el oficio de la prostituta). Afirma que hablar equivale a pensar y pensar a hablar y afirma que las personas podemos traicionar las palabras. El planteamiento de Godard se encamina a recuperar el lenguaje. La cuestión no está en hablar o no hablar, sino en hablar bien, y hablar bien exige una disciplina ascética, un desprenderse (Parain: ...se aprende a hablar bien, solo cuando se ha renunciado a la vida por un tiempo). No hay camino recto a la verdad, en el camino tenemos que errar, navegar en el desorden, para poder recuperar el orden (al igual que le sucede a Pierrot), el habla, que sería, en palabras del filósofo, una resurrección a la vida (“...hay que pasar por el error para llegar a la verdad”). Para hablar bien, dice Parain, hay que contemplar la vida con despego: “Hay una especie de ascesis que te impide hablar bien, hasta que se mira la vida con despego”. Lo que pretende Godard con sus imágenes-fragmento es huir de la alienación de la imagen-acción, y tratar de mirar la vida con despego, tal como pretendía Bertolt Brecht (referencia fundamental de Godard) cuando articulaba sus obras de teatro bajo el denominado *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento), cuyo objetivo era que la obra se centre en las ideas y decisiones, y no en intentar sumergir al público en un mundo ilusorio, para así evitar la catarsis.

La relación entre el pensamiento y la muerte, ya tratada en *Pierrot el loco*, aparece aquí mencionada a través de la historia de *Los tres mosqueteros* que cuenta el filósofo, es la historia de Porthos, un hombre de acción cuyo primer pensamiento le causó la muerte: mientras corría para alejarse de una carga de dinamita que había dispuesto, Porthos se preguntó de pronto cómo podíamos caminar, por qué colocábamos siempre un pie delante del otro, se detuvo, la dinamita explotó, el murió. Será también una carga de dinamita lo que matará a Pierrot cuando empieza a pensar y a recuperar su identidad. Al pensar mueres como objeto, naces como pensameinto.

Si la acción carecía de importancia en *Le Mépris*, alejándose completamente del esquema de la imagen-acción, en el caso de *Vivir su vida*, la carencia de relevancia de la acción es delatada por el hecho de que al comienzo de cada una de las doce partes en

¹⁵⁵ Sontag op. cit.

que se divide la película, se nos cuenta lo que va a suceder. En este sentido, las imágenes-fragmento de *Vivir su vida* serán un acto de mostración, no de narración. Este planteamiento aparece desde el inicio de la película, en el que vemos el rostro de la protagonista, filmado desde diferentes ángulos. El protagonista de la película es el rostro de Nana (Ana Karina) y el mensaje de Godard es filmar la belleza de un lenguaje, o un mundo, perdido.

Este recorrido por la primera etapa de la filmografía de Godard, etapa que hemos agrupado bajo el paraguas de *Nouvelle Vague*, nos permite cerrar el esquema global que componen sus diferentes series genesígnicas, de las cuales hemos podido analizar varios ejemplos relevantes.

1º nivel - signifiante – noosigno – sentido – viejo lenguaje: el cine captado a través de sus convenciones genéricas (*noir*, musical), o a través de sus propios mecanismos de enunciación, extrayendo fragmentos desordenados articulados en un contexto de lenguaje manipulado.

2º nivel - significado – lectosigno – idea - muerte del lenguaje: cada imagen invita a ser leída como representación y como fragmento, un fragmento sin clausura en el que la realidad no acaba donde empieza la representación sino que ambas coexisten en un contexto de indescernibilidad que induce al caos.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir – nuevo lenguaje: los fragmentos se agrupan en cadenas divergentes, subseries genesígnicas que componen diferentes potencialidades y que articulan actos de fabulación que persiguen una reconstrucción del lenguaje en un nuevo orden que nos permita recuperar la identidad del discurso y nuestra identidad como sujetos del lenguaje.

El esquema que propone Roland Barthes en su análisis de la construcción del mito es el mismo que podemos observar en la construcción de Godard. Este parte del cine de género norteamericano, sobre todo del cine negro de serie B, al que toma como lenguaje objeto. El metalenguaje que constituye la serie de Godard con la estructura del mito, es una nueva lengua articulada tras la muerte del signo en el sistema sincrónico que articula la construcción de su imagen como fragmento. El metalenguaje que habla del cine de Hollywood es la serie genesígnica analizada.

<u>Significante</u> : elementos del género <i>noir</i> (revólver, sombreros, luces y sombras...).	<u>Significado</u> : Personaje que se mueve en el desorden.
<u>Signo</u> : film <i>noir</i> , comedia musical... en un entorno realista y reconocible.	<u>Significado</u> : ruptura del signo, imagen ambigua.
<u>Signo</u> : Serie de la imagen – cine como acto de fabulación que parte del cine para hablar del cine.	

Segunda etapa: La Revolución / Segunda serie: La imagen-lucha

Antes de filmar *Pierrot el loco*, Godard atravesó una crisis creativa en la que, según afirmó en una entrevista de 1965, tenía la impresión de que en el terreno del cine ya estaba todo hecho. Después de realizar esta película, sin embargo, afirmó lo contrario, en ese momento sintió que estaba todo por hacer.

Hace dos o tres años tuve la impresión de que ya estaba todo hecho, que ya no quedaba nada por hacer. Ya se había hecho *Ivan Groznyy* [*Iván el Terrible*] y *Our Daily Bread*. Después de *Pierrot*, ya no tengo esta impresión. Sí, hay que filmarlo todo, hablar de todo. Todo está por hacer.¹⁵⁶ (Godard 2010:56).

El propio Godard sitúa en el intervalo entre *Pierrot el loco* y *Masculino, femenino* (*Masculin-féminin*, 1966) el fin de una etapa y el comienzo de otra.

Todavía no lo he logrado, después de veinte años de cine, diez años que se han acabado aproximadamente con *Pierrot le fou* y que han vuelto a empezar después con *Masculin féminin*... es precisamente una pequeña película en blanco y negro...¹⁵⁷ (Godard 2010:131).

Esta transición implica el hallazgo de una nueva inspiración, la concepción del cine como un instrumento revolucionario que va más allá de una revolución en el lenguaje del cine y adquiere connotaciones políticas. Esta etapa comprende los siguientes títulos: *Masculino, femenino* (1966), *Made in U.S.A* (1966), *2 ó 3 cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), *La Chinoise* (1967), *Week End* (1967) y *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1973).

El elemento fundamental que marca la transición en Godard, es que sus imágenes dejan de situar en su núcleo la reflexión sobre los códigos del cine de género norteamericano y el cine deja de ser un tema central en sus películas para ser sustituido por un objetivo revolucionario, llegando a concebir el cine como un medio de lucha. Si bien su objetivo es revolucionario, su cine no es un cine revolucionario pues, como señala Ferrater Mora, Godard declara no ser un cineasta revolucionario, sino un revolucionario cineasta, no hace cine como herramienta para la acción, para la toma de conciencia, sino que el cine es la acción, la película, sus imágenes, son un acto revolucionario, no sería un cine revolucionario sino un cine-revolución. Ferrater Mora defiende que Godard hace un cine anti-capitalismo, anti-automatismo y anti-revisionismo¹⁵⁸ (Ferrater Mora 1986:69). El cine continúa siendo una materia de reflexión

¹⁵⁶ Godard op. cit.

¹⁵⁷ Idem

¹⁵⁸ Ferrater Mora, Jose. *Ventana al mundo*. Antrophos Editorial. Barcelona. 1986.

en sus películas, pero deja de ocupar el núcleo de sus imágenes para dar paso a la realidad concebida bajo un planteamiento dialéctico en el que enfrenta, entre otros, los estamentos mencionados por Ferrater Mora. La realidad que articula dicho sistema dialéctico está unida a las circunstancias de la época en la que dicha realidad es filmada, llevando al extremo el principio baziniano de registro de lo real. Sin embargo, esta realidad no es captada bajo una perspectiva documental, su objetivo no es documentar dicha realidad, ni tampoco ofrecer una perspectiva existencialista sobre dicha realidad, como sí harían las películas de Robert Bresson, Antonioni o Bergman. Bajo la perspectiva de Godard, la realidad siempre está unida a las circunstancias de las que es extraída, pero su intención no es ni documentar ni denunciar dichas circunstancias. Godard inaugura una fórmula de lucha contra el lenguaje impuesto, aplicable a cualquier época y circunstancia. Se trata de una vocación revolucionaria en la mirada. Estas películas no invitan a luchar contra unas circunstancias concretas, invitan a adoptar una mirada revolucionaria contra el lenguaje impuesto en cualquier circunstancia y lugar. En este sentido, las imágenes no ofrecen un retrato de lo real sino que registran huellas de lo real. Dichas huellas de lo real componen un sistema dialéctico disociativo, disocian lo que el tópico, el mito o el símbolo une. Finalmente dichas huellas son reunidas a través de un montaje divergente.

En el núcleo de esta etapa se sitúa la revolución de mayo de 1968, época en la que se derriba un sistema ideológico pero todavía no se ha impuesto otro en el poder, se vive en la incertidumbre pero también en la exaltación. Las películas englobadas en esta etapa mantienen ese estado febril con el objetivo de romper las estructuras de esa sociedad, moviéndose entre la duda y la emoción. La película que abre este periodo es *Masculino, femenino*, adaptación de dos cuentos del escritor francés Guy de Maupassant. Al igual que sucedía con *Vivir su vida*, esta película está dividida en 15 fragmentos que podrían funcionar como cortometrajes independientes. De esta manera, la fragmentación en este caso tiene tres niveles, del cuadro al capítulo y del capítulo al conjunto de la película. La suma de las partes articula un conjunto global divergente. Inaugurando su etapa revolucionaria, *Masculino, femenino* se abre con la melodía de *La Marseillaise*, himno de la revolución francesa, silbada por uno de los protagonistas. Los personajes de esta película son los que protagonizarán posteriormente las revueltas del 68, de forma que dentro del ciclo revolucionario, esta película podría funcionar como un primer episodio o antecedente de *La Chinoise*, película que aúna todos los hallazgos de la etapa revolucionaria de Godard, de la misma manera que *Pierrot el loco* aúna los de su etapa *Nouvelle Vague*.

Si nos encontramos en un momento histórico caracterizado por la mezcla febril de duda y emoción, la juventud más temprana es la etapa vital que mejor retrata este momento. Godard retrata a esta juventud como categoría social y cultural mostrando a jóvenes revolucionarios e insurrectos en ocasiones, con preocupaciones políticas, éticas

y filosóficas que, al mismo tiempo, gozan y padecen los placeres derivados de su condición de burgueses, condición que desprecian.

Voz over narrador: Hoy París. ¿Cuáles son los sueños de las chicas?, ¿pero qué chicas? (...) Las colegialas del Boulevard Saint-Germain que conocen a Bergson y Sartre y nada más porque sus padres las encierran en sus pisos burgueses.

Por otro lado, la óptica de Godard, más cercana en este título que en los posteriores a su estilo de la etapa *Nouvelle Vague*, sigue reflexionando sobre el cine y sus estilos múltiples, pero estos dejan de ser el núcleo de la reflexión, que es sustituido por una mirada política.

Mis jóvenes [a propósito de Masculin féminin] eran: una pequeña cantante ye-yé que prohibía a su criada escuchar Radio Luxemburgo mientras lavaba la vajilla porque disminuía su rendimiento; un joven sindicalista al que el sexo a veces le hacía desviarse de su línea demasiado dura, un descendiente de Werther, un poco perdido entre los negros y el Vietnam; también había otros con sus rarezas particulares. Mis mayores eran el cine y sus técnicos, sus estilos tan múltiples, tan contradictorios, desde Lumière a la joven escuela checa.¹⁵⁹ (Godard 2010:60).

Los protagonistas de *Masculino, Femenino* hablan sobre la ideología política de Sade a la vez que juegan con una guillotina de juguete decapitando a sus padres y al sistema de valores contra el que se rebelan. Esta imagen funciona como una alegoría a esa edad que mezcla incertidumbre e inocencia con el ansia de lucha, actitudes que se mueven en un contexto de ambivalencia entre lo reaccionario y lo subversivo, ambivalencia descrita con la frase del propio Godard incluida en la película: “Esta película pudo haberse llamado: Los hijos de Marx y la Coca-Cola”. Esta ambivalencia de los personajes, que juegan a la revolución como si de un juguete se tratase, enlaza con la propia ambivalencia de la imagen, que se sitúa más que nunca entre la ficción y el documental. Ambivalencia que, finalmente, enlaza con el núcleo de indeterminación de la imagen-tiempo deleuziana.



Figura 45
Fotoframas de *Masculino, Femenino*

¹⁵⁹ Godard op. cit.

Tras los créditos acompañados de la melodía de La Marsellesa, Godard pone en boca del protagonista su objetivo en esta película: mostrar la vida sin profundizar en las circunstancias, mostrar la vida a través de sus huellas, siendo cada huella un fragmento.

Paul: En ninguna parte, en el decorado de este relato, sin límite, cuenta la monotonía, cuenta el trabajo cotidiano. Anónimo este chico de Marsella. Cuenta durante 24 horas, cuenta con otros, compartir la vida, sin poder estar solo.

Cada imagen es un fragmento sin clausura, ya sea dramática (una acción) o funcional (ficción, documental). Cada imagen está abierta a incontables posibilidades que constituyen la profundidad de una realidad social. La imagen-movimiento, cuando se articula a través de la acción (imagen-acción), encuentra en su núcleo la profundidad psicológica del personaje (sujeto de la acción). La imagen-fragmento desarrollada por Godard, sustituye la profundidad psicológica del personaje por el retrato de personajes tipo, retrato de la juventud ambivalente. La imagen-acción se dirige al sujeto de ficción individual, sujeto de la acción, acción que es el fragmento de un todo unitario. La imagen-tiempo fragmentada se dirige al sujeto colectivo (la juventud). Ante la imagen-acción el espectador se identifica con el personaje, respondiendo a la pregunta *¿cómo reaccionaría yo, qué acción desarrollaría en esta situación?* La imagen-fragmento impide la identificación con el personaje, identificación alienadora (tal como postulaba Brecht), para suscitar la reflexión.

En el primer encuentro entre los protagonistas, Paul introduce la resonancia política que abre el nuevo periodo de Godard cuando le habla a Madeleine de la imposibilidad de alcanzar la libertad en el contexto en el que viven. Le comenta que ha pasado 16 meses en el servicio militar, contexto en el que un joven no es capaz de alcanzar una libertad relativa. Paul denuncia la coexistencia de la organización industrial con la militar, sujeta a la obediencia, articuladas ambas por la lógica del dinero y del orden y menciona su contacto con el movimiento obrero. Bajo este planteamiento, Godard construye su mirada como una mirada crítica sobre las estructuras que articulan este sistema falto de libertad, dichas estructuras se sustentarían en el consumismo y la apatía política.

Las imágenes (huellas de lo real) no buscan la identificación del espectador con el personaje sino que mueven a adoptar una actitud de distanciamiento y activar una mirada crítica con respecto a lo observado, tanto a nivel formal como de contenido. La articulación dialéctica cierra el nuevo circuito genesígnico. La dialéctica articula el significado mediante la confrontación de razonamientos contrarios. Los elementos que estructuran la confrontación dialéctica en la etapa revolucionaria de Godard se basan en la articulación de dos frentes en el espectador, entre los que este se debate: placer y desagrado. El placer atrae nuestra mirada y el desagrado la quiebra, haciéndola volver hacia nosotros mismos, para hacernos conscientes de nuestro papel en el acto de

comunicación que la película pone en juego. La película no es un objeto de contemplación ajeno al espectador, creado para su deleite, y del que este se mantiene al margen, es una imagen-lucha. Cada imagen-fragmento, con su choque dialéctico, alude a nuestra propia subjetividad, nuestro papel de observador y nuestra relación con lo observado, alude a un espectador auto-consciente. Es ahí donde se activa la lucha, la revolución, la nueva serie genesígnica.

1º nivel - significante – *noosigno* – sentido: huellas de lo real, placer. Encuentro entre un chico y una chica en una cafetería, ambos son jóvenes, guapos e inconformistas.

2º nivel - significado – *lectosigno* – idea: elemento disruptivo, quiebra del placer, invitación a tomar una posición en la lectura de la imagen, activación de la reflexión. El joven se presenta a sí mismo mediante la lectura de un texto que describe quién es y en qué situación se encuentra, lo que quiebra el juego alienante de la ficción.

3º nivel - signo – *genesigno* – articulación de una serie – potencias – devenir: lucha dialéctica entre la realidad como apariencia impuesta o como construcción. Gente joven atrapada entre la apariencia de libertad que ofrece la sociedad de consumo y la falta de libertad que esconde su condición de simple apariencia. El espectador se encuentra atrapado igualmente en esta lucha entre realidad y representación.

Del mismo modo que las imágenes de la etapa *Nouvelle Vague* estaban repletas de elementos que remitían a los géneros del cine americano y que invitaban a reflexionar sobre los códigos visuales del cine tal como había sido entendido hasta entonces, las imágenes de *Masculino*, *femenino* están repletas de elementos disruptivos que rompen el efecto diegético y activan la reflexión rompiendo los límites del cuadro, fracturando el fuera de campo y convirtiendo la imagen en un centro de indeterminación. La imagen no señala el significado, este se articula mediante un choque dialéctico. La imagen activa el pensamiento para que encuentre los significados, apunta a un fuera de la imagen, de ahí su inconmensurabilidad y falta de clausura. Algunos de estos elementos disruptivos serían el sonido de disparos acompañados de intertítulos, los personajes hablando a cámara o la descoordinación entre sonido e imagen. Godard quiere que el espectador se llegue a sentir exasperado con las imágenes para huir de la alienación.

El mismo esquema disruptivo mencionado lo encontramos en *Made in U.S.A.*, película que vuelve a recuperar los códigos de un cine negro en colores, al igual que en *Pierrot el loco* (es la adaptación de la novela negra *The Jugger* de Richard Stark) con la que formaría una subserie genesígnica aunque pertenezcan a etapas diferentes. Ambas películas estarían también emparentadas a través de las partituras musicales de la banda sonora. La diferencia entre ambas películas es que en este caso Godard no solo reflexiona sobre realidad y representación, sino que también quiere denunciar el imperialismo cultural norteamericano y reflexionar sobre la libertad y el comunismo, dotando a la película de una dimensión política. Si *Pierrot el loco* reflexionaba sobre la relación entre realidad y representación, *Made in U.S.A.* ataca un entorno de símbolos y mitos construidos mediante una colonización de la cultura de masas proveniente de Estados Unidos, en el núcleo de la cual encontraría la violencia como forma de colonización. La protagonista reflexiona en *over* sobre el mismo mundo de representaciones del que hablaba *Pierrot el loco*. *Aquí estamos: la ficción triunfa sobre la realidad. Hay ficción y misterio. Es como una película de Disney protagonizada por Humphrey Bogart. Una película con un mensaje político.* Sin embargo, en este caso, a este universo genesígnico se le añade una dimensión política pasando de la representación del cine a la representación de la violencia.



Figura 46
Fotoframas de *Made in U.S.A.*

Las resonancias políticas también inundan la trama de espionaje en unas imágenes que cuestionan constantemente el discurso del cine, atacándolo. El revólver ya no es solo un icono del cine negro, ahora cobra una nueva dimensión con resonancias políticas, alude a la guerra de Vietnam y es utilizado por los personajes para defenderse de la colonización americana, representada a través de la mafia que ha secuestrado al amante de la protagonista, quien guarda su revólver en una falsa enciclopedia Larousse, alusión irónica de Godard a la cultura como único medio de protegerse contra la cultura de masas superficial y colonizadora. Cada imagen-fragmento genera una lucha dialéctica entre la mostración y la puesta en cuestión de dicha mostración (placer y desagrado). Mientras vemos el primer plano a Anna Karina, tumbada en una cama, lamentándose por la desaparición de su pareja, escuchamos el sonido de aviones, sonido

que funciona de manera completamente discordante con la imagen y que se repetirá a lo largo de toda la película de forma dispersa, aludiendo a esa cultura americana que invade Francia. La utilización disruptiva del sonido llega a un punto máximo cuando dos personajes hablan mirando a cámara resumiendo diferentes acontecimientos de la trama, ambos hablan a la vez, lo que hace muy difícil entender sus palabras.

En otras ocasiones los elementos disruptivos pueden llegar a jugar con el ridículo, como el asesinato de un mafioso con un tacón de un zapato que dibuja una artificial mancha roja en su cara. El esquema disruptivo que articulan las imágenes fragmento queda claramente ejemplificado cuando la protagonista encuentra el cadáver de su amante al que los americanos han arrancado la piel (le han robado su identidad), envolviéndole con vendas. Este cadáver, que se convierte en el símbolo de la colonización americana, es, sin embargo, un muñeco. El esquema disruptivo de la nueva serie genesínica queda perfectamente articulado en este plano:



Figura 47
Fotograma de *Made in U.S.A.*

1º nivel - significativo – noosigno – sentido: cadáver envuelto en vendas ensangrentadas como representación de la violencia.

2º nivel - significado – lectosigno – idea: al retirar las vendas vemos que el cadáver es un muñeco, elemento disruptivo que quiebra del placer de la ficción invitando a tomar una posición en la lectura de la imagen, activación de la reflexión.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: volvemos a la lucha dialéctica entre la realidad como una apariencia impuesta o como construcción. Los elementos de la cultura americana que han invadido la sociedad francesa, han robado la piel de esta sociedad, de la misma manera que a este “cadáver” se le ha arrancado la piel.

El choque dialéctico mediante una violencia figurada (misma violencia figurada que en el plano de la guillotina de *Masculino*, *femenino* y que inicia la etapa

revolucionaria de Godard), incita a la toma de posición del espectador, quien se acerca al mensaje tomando distancia con la forma.

En una de las secuencias centrales de *Made in U.S.A.* Godard pone en juego una reflexión sobre el lenguaje, su alcance y sus límites, volviendo al tema central del lenguaje como núcleo de la obra del cineasta. Uno de los personajes defiende que las frases carecen de sentido, la protagonista contesta que de acuerdo con el diccionario, las frases son palabras puestas juntas para ofrecer un perfecto sentido, el primer personaje discrepa, considera que las frases pueden tener sentido y carecer de él. Un tercer personaje vuelve a discrepar, sin frases uno no puede hacerse comprender, entonces el personaje que defiende la carencia de sentido en las frases, formula frases nuevas que juegan con el sentido aparente (“el vaso no está en mi vino, el barman está en el bolsillo de la chaqueta...”). Estas frases serían una metáfora del cine de Godard, quien desmonta los sentidos aparentes para buscar un nuevo sentido que vaya más allá de las apariencias. A continuación, Godard pone en boca de su protagonista (Paula – Karina) una reflexión trasladable a la concepción del cineasta de su propio cine y de su relación con el espectador:

Haga lo que haga, no puedo escapar de mi responsabilidad con los demás. A ellos les afecta tanto si guardo silencio como si hablo. Se molestan tanto si me quedo como si me voy. Si intento ser considerado, a veces de manera desconsiderada, puede ser fatal para ellos. Están perdidos tanto si me preocupo por ellos como si no. O esta vida no es nada o lo es todo. Escogiendo la muerte frente a una vida sin significado, estoy midiendo mi existencia contra el absoluto. La regla absoluta de la moral. El absoluto no puede ser encontrado en ningún lugar. El pasado no lo garantiza y el futuro no lo puede prometer. Elijo existir para hacerme más y más consciente de mi mismo...

Esta declaración de principios expone la propia lucha del cineasta *contra la regla absoluta de la moral*. La imagen-tiempo alude a un absoluto (el inconmensurable deleuziano) imposible de clausurar, y la representación directa del tiempo implica la elección de la existencia, las huellas de lo real captadas en su devenir, conscientes de sí mismas, frente a la imagen-acción que retrata un todo que, según Godard, no se puede encontrar en ningún lugar.

Si *Made in U.S.A* continuaba la subserie genesígnica del cine negro en colores, 2 ó 3 cosas que sé de ella continúa otra de las subseries genesígnicas más importantes de Godard, la prostitución femenina. Al igual que sucedía con *Vivir su vida*, el tema de la prostitución es utilizado como reflexión sobre el lenguaje, un lenguaje sometido a una duplicidad y trivialidad causadas por la manipulación. A su vez, esta película establece numerosos vínculos con *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964), perteneciente a la etapa *Nouvelle Vague* y que también hablaba de la identidad de una mujer alienada

por la publicidad femenina. El niño que interpreta al hijo de la protagonista, es el mismo en ambas películas.

En *2 ó 3 cosas que sé de ella* Godard establece un paralelismo entre la ciudad de París y la protagonista (al igual que sucedía en *Vivir su vida*), paralelismo que llega a englobar a Francia. Este paralelismo queda representado a nivel visual recurriendo de nuevo a los colores de la bandera francesa, el rojo, el azul y el blanco que envuelven tanto a la protagonista en solitario como en compañía de otras prostitutas. Esta asociación ya se estableció en *Vivir su vida* entre la ciudad de París y la protagonista, Nana, en una plano en el que esta aparece rodeada de una gran imagen de los Campos Elíseos.



Figura 48
Fotograma de *2 ó 3 cosas que sé de ella*



Figura 49
Fotograma de *Vivir su vida*

En la introducción, en la que se mezclan intertítulos con títulos de crédito, uno de los intertítulos anuncia que cuando habla de ella, habla de París (“Elle | La région parisienne”), con lo que dicha reflexión sobre la prostitución no atañe solo a la protagonista, también a la región de París, articulando el tema de la prostitución una reflexión acerca de la identidad robada. La diferencia entre *Vivir su vida* y *2 ó 3 cosas que sé de ella* radicaría en la dimensión política que aparece desde el comienzo de la película mediante la voz *over* en susurros del propio Godard:

Voz over Godard: El 19 de agosto, un decreto sobre los servicios del Estado en la región parisina se publica en el diario oficial. Dos días después el Consejo de Ministros

nombra a Paul Delouvrier prefecto de la región parisina, la cual según el comunicado de la secretaria de información, se ve así dotada de estructuras precisas y originales.

Estas frases se acompañan de imágenes que ilustran la transformación de la ciudad, imágenes que aparecerán a lo largo de toda la película, y que ilustran las nuevas estructuras precisas y originales de las que habla la voz *over*. Estas imágenes que nos hablan a su vez de los nuevos barrios de París, enlazan con los barrios funcionales y deshumanizados de *Alphaville* y que también podemos enlazar con los barrios de la *Atlantic Cité* de *Made in U.S.A.* De la misma manera que al cadáver de *Made in U.S.A.* le arrancaban la piel los mafiosos americanos, la piel de París es arrancada en estos planos de 2 ó 3 cosas que se de ella. Todas estas referencias nos hablan de las diferentes ramificaciones y estructuraciones de las subseries genesígnicas con las que trabaja Godard.

Tras presentar la ciudad de París en pleno proceso de transformación (“Elle | La région parisienne”), primer sujeto del que habla la película, Godard nos presenta a la actriz protagonista (“Elle | Marina Vladi”). Godard no presenta al personaje, sino a la actriz, de la misma manera que no presenta a París como el escenario de una trama de ficción, sino como una realidad sometida a un nuevo decreto político destinado a transformar su identidad, una realidad en pleno proceso de transformación o artificialización. A continuación prosigue el retrato de la auténtica protagonista, París:

Voz over Godard: El poder de De Gaulle, aparentemente reformador y modernizador, regulariza las tendencias naturales del gran capitalismo. Sistematizando así el dirigismo y la centralización, este poder acentúa las distorsiones de la economía nacional y más aún, el de la moral cotidiana que la funda.

En esta frase, Godard ha cerrado el vínculo entre las dos protagonistas, la ciudad, cuya identidad queda distorsionada por el imperialismo del gran capitalismo, y la protagonista, cuya moral queda igualmente distorsionada por dicho gran capitalismo pues necesita prostituirse para poder consumir, para poder llevar el ritmo de este capitalismo industrial. La dimensión política de la película aparece remarcada cuando a continuación oímos al marido de la protagonista escuchando una grabación radiofónica sobre la guerra de Vietnam, serían palabras del presidente Johnson, lamentándose de haber tenido que bombardear las poblaciones de Haiphong y Hanoi ya que estas no quisieron negociar. El trasfondo de Vietnam cierra el círculo de una película que sitúa la denuncia política del gran capitalismo y del imperialismo norteamericano en el núcleo de su reflexión, llegando a mencionar a George Washington.

Al igual que sucedía en títulos anteriores, la protagonista, mientras su marido escucha las grabaciones sobre la guerra de Vietnam, pronuncia frases de textos publicitarios de productos para mujeres como si fuesen reflexiones propias, frases que resaltan la invasión de la identidad femenina por ese capitalismo consumista y que

retoman el planteamiento del Pop-Art: *con estampado de engañifa, las medias de Louis Ferrault, adecentan los vestidos indecentes, enseñan un gemelo atractivo, siempre que sea delgado y joven*. La denuncia llega al extremo cuando Godard introduce un inserto en el que leemos “Pax” y lo acompaña de su propia voz over: “*Pax americana*”, *lavado de cerebro súper económico*. Estas palabras encierran la lucha dialéctica que establece Godard en cada imagen-fragmento: por un lado tenemos la huella de lo real, la vida cotidiana, y por otro lado asistimos a la lucha dialéctica que se establece en dicha huella de lo real entre la identidad y la invasión por parte del gran capitalismo, esta lucha dialéctica envuelve cada imagen en la gama genesínica de la etapa revolucionaria de Godard. La imagen invita a ser leída como una lucha dialéctica que reflexiona sobre la invasión de la identidad del lo real reflejado a través de sus huellas y tratando, una vez más, de apelar a un espectador autoconsciente para que recupere su identidad en lugar de ser un espectador pasivo. Esta construcción la encontramos tanto en los planos que retratan a una mujer cuya identidad ha sido devorada por las revistas femeninas como en los planos de una ciudad devorada por el capitalismo industrial, que destroza los barrios parisinos para construir carreteras sin identidad.



Figura 50
Fotograma de *2 ó 3 cosas que sé de ella*

La reflexión dialéctica que encierra la película es una reflexión al nivel del lenguaje. El trasfondo no es solamente París, es también Vietnam. Se trata de una reflexión extrapolable a cualquier circunstancia y lugar en la que la identidad es aniquilada por una fuerza externa imperialista y opresora. Retomando la clasificación de Ferrater Mora, la lucha dialéctica que traza esta película se basa, fundamentalmente, en una visión anti-capitalismo. Al nivel del discurso, cuando Godard titula su película *2 ó 3 cosas que sé de ella*, se refiere a Francia, una Francia prostituida por el gran capital industrial que sus imágenes fragmento denuncian articulando una lucha dialéctic

Tras *2 ó 3 cosas que sé de ella*, Godard llega al núcleo de su etapa revolucionaria con *La Chinoise*. Los jóvenes que pegaban carteles en las calles y pintaban los coches de los diplomáticos norteamericanos en *Masculino, femenino*, se han encerrado ahora en un piso parisino típicamente burgués para fundar una célula activista contraria al revisionismo del comunismo soviético y defensora del maoísmo. El activismo de los protagonistas está asociada a Francia, a transformar la identidad de

Francia, planteamiento que vuelve a ponerse de manifiesto recurriendo a los colores de la bandera francesa.



Figura 50
Fotograma de *La Chinoise*

El hecho de que la trama se desarrolle en este piso burgués, enlaza igualmente con la reflexión de *Masculino, femenino* que afirmaba que las jóvenes seguidoras de Bergson y Sartre están encerradas por sus padres en pisos burgueses. El rojo que ya en *Pierrot el loco* se asociaba a la lucha, color de la fraternidad en la bandera francesa y color de la sangre, inunda las imágenes de *La Chinoise* bajo una concepción neoplasticista. De la misma manera que en *Vivir su vida* Godard filmaba una conversación en la que la protagonista de su película y pareja en la vida real (Nana - Ana Karina) charlaba sobre el lenguaje con un filósofo, ahora vuelve a filmar a su nueva pareja en la vida real y nueva protagonista de su película (Veronique - Anne Wiazemsky), manteniendo una charla con un filósofo que en este caso también es activista, Francis Jeanson, combatiente de la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, director de una célula del F.L.N durante la guerra de Argelia y uno de los pilares de la revista *Tiempos Modernos* de la que formaron parte diversos intelectuales de referencia para Godard. Antes, en la etapa *Nouvelle Vague*, hablaban de los límites del lenguaje, ahora, en la etapa revolucionaria, hablan de destruir universidades, de organizar a los estudiantes para leer a Mao, ponerse de acuerdo para cosechar melones como forma de subsistencia, detonar bombas en lugares específicos y volver a erigir la educación dentro de un nuevo régimen con conciencia social.

La misma indeterminación y ambivalencia que envolvía a los personajes de *Masculino, femenino* envuelve a la protagonista de *La Chinoise*, algo que se pone de manifiesto cuando no sabe qué contestar a las preguntas que el filósofo le plantea, (“¿por qué?”, “¿de qué forma?”, “¿cómo?”). Estas preguntas de Jeanson dan a entender que el discurso revolucionario no es un ente cerrado, sino un diálogo abierto, de la misma forma, la propia película dirige preguntas a los espectadores presentándose a sí misma como un discurso abierto: la película comienza y Godard nos advierte que *una película se está haciendo*. Posteriormente llevará al extremo el distanciamiento

brechtiano mostrando el dispositivo de filmación reflejado en un espejo mientras es manejado por Raoul Coutard. De esta manera, la película vuelve a situar al discurso en su núcleo, al igual que en *Vivir su vida*. La diferencia es que ahora se presenta el discurso como arma revolucionaria. Si *La Chinoise* se sitúa en el núcleo de la etapa revolucionaria de Godard es porque lleva a sus últimas consecuencias la unidad de contenido y forma, contenido revolucionario y forma artística revolucionaria, del arte y la política, del arte y la vida. Esta reflexión se articula en el diálogo de la película, partiendo de una reflexión de Paul Klee, puesta en boca de uno de los protagonistas: *El arte no reproduce lo visible. Lo hace visible. El imaginario no refleja la realidad. Es la realidad del reflejo*. La realidad del reflejo serían las huellas de lo real filmadas por Godard, concebida cada huella como fragmento. El arte no hace visible estas huellas, son las huellas las que hacen visible el arte, activando el pensamiento. El cine sería una herramienta mediadora, una herramienta revolucionaria.

El hecho de situar el lenguaje y el discurso, una vez más, en el núcleo de la película, está remarcado por el hecho de que las paredes del apartamento son completamente blancas (están por escribirse) y serán los protagonistas los que las tiñan de rojo y azul para refundar su identidad. Esta utilización de los colores vuelve a la bandera francesa y remite a una refundación de Francia, una refundación del lenguaje y la identidad tanto individual como colectiva.

El espacio del apartamento que ocupan los protagonistas aparece presidido por un salón principal, al que llaman salón de clases, que los protagonistas utilizan para poner en crisis sus ideas y pensamientos y para dar forma a sus planes, enfrentando las posturas revisionistas con la defensa de la acción violenta, de esta manera, los frentes que abre *La Chinoise* serían en anti-automatismo y el anti-revisionismo. Esta actividad vuelve a situar en el centro de la película la dialéctica como método de articulación del discurso. Al final de la película, el protagonista, Guillaume, ya fuera del confinamiento del apartamento, visita un pueblo en ruinas en una de cuyas paredes podemos leer “Théâtre Année Zéro”, lo que nos devuelve al concepto de refundación del lenguaje, con la diferencia de que ahora hablamos de una refundación mediante el teatro. Esta reflexión final vuelve a trasladar el discurso a la dialéctica sobre realidad y representación. Lo que los jóvenes protagonistas han llevado a cabo es la representación de una revolución, pero no es una revolución real. Volvemos al centro de indeterminación de la imagen-fragmento, que se sitúa entre la ficción y el documental, entre la realidad y la representación. Sin embargo, se trata de una representación que busca la reacción en el espectador, una representación revolucionaria. Este planteamiento vuelve a ser puesto de relieve en una reflexión del protagonista, que tras reconocerse a sí mismo como actor, explica la concepción de la representación que la película pone en juego:

Guillaume: Te voy a mostrar algo. Es una explicación de lo que es el teatro. (Mientras envuelve su cabeza con vendas). Jóvenes estudiantes chinos se manifestaron en Moscú y por supuesto la policía rusa los golpeó. Al día siguiente, como protesta, los estudiantes chinos se reunieron frente a su embajada con periodistas occidentales, de medios como *Life* o *France Soir*. Apareció un estudiante con la cara cubierta de vendas, y empezó a gritar: “mirad lo que me han hecho, mirad lo que me han hecho los sucios revisionistas”. Todos los periodistas de la prensa occidental se abalanzaron sobre él y comenzaron a tomar fotografías mientras él retiraba sus vendas. Ellos esperaban ver una cara llena de magulladuras, cubierta de sangre. Él se quitó las vendas cuidadosamente, entonces ellos se dieron cuenta de que su cara estaba perfectamente. Los periodistas le echaron en cara ser un mentiroso. Lo que no entendieron es que se trataba de teatro.

La representación permite, de esta manera, activar el pensamiento, aunque se trate de una mentira. No es la realidad, es una reflexión sobre la realidad, una representación. Finalmente los padres volverán al apartamento y los jóvenes retomarán sus vidas quedando este ensayo de revolución en un juego de verano. Todo vuelve a ser igual pero nada vuelve a ser lo mismo. Godard anticipaba la revolución del 68 que tuvo lugar un año después del rodaje de *La Chinoise*, y articulaba la forma cinematografía de un discurso revolucionario, el núcleo de su nueva serie genesígnica.

1º nivel - significativo – noosigno – sentido: un estudiante de ideología maoísta se ha unido a un grupo de jóvenes para encerrarse en un apartamento y fundar una célula comunista activista.

2º nivel - significado – lectosigno – idea: el joven estudiante se reconoce a sí mismo como actor, Jean-Pierre Léaud, entonces la ficción se fractura, y con ella la mirada. Léaud expone su filosofía sobre el teatro extrapolable a la representación a nivel global, de forma que la imagen-fragmento invita a ser leída como una reflexión sobre la imagen, sobre el lenguaje.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: la imagen vuelve a someter a un conflicto dialéctico la realidad y la representación, la teoría (revisionismo marxista-leninista) y la práctica (maoísmo), la especulación y la acción, activando de esta forma el pensamiento de un espectador autoconsciente.

El planteamiento dialéctico de la imagen-fragmento de Godard vuelve a atacar las bases de la sociedad burguesa y consumista en *Week-End*. La óptica anti-capitalismo ya fue inaugurada en *2 ó 3 cosas que sé de ella*, en la que el frente capitalista está asociado a la destrucción de la identidad de la ciudad (París) y de Francia. Las máquinas que construyen carreteras y edificios de dimensiones monumentales son filmadas como monstruos que devoran dicha identidad, siempre en beneficio de la comodidad de una

sociedad burguesa alienada. De esta manera, la comodidad técnica va asociada a la catástrofe. Esta óptica anti-capitalismo catastrofista articula el discurso de *Week-End* convirtiendo el ocio de fin de semana de los burgueses en un apocalipsis. El punto de partida de dicho apocalipsis se presenta en forma de un enorme atasco de tráfico, utilizado como símbolo de dicho progreso económico burgués. El atasco termina (su filmación) donde en realidad ha empezado: un accidente que ha dejado en la cuneta los tres cadáveres de una familia burguesa. Lo importante no son los cadáveres, lo importante es retirarlos a tiempo para que la vida frenética continúe dejando más muertos, el progreso también ha devorado la libertad.



Figura 50
Fotograma de *La Chinoise*

La articulación dialéctica parte del registro documental como huella de lo real (*noosigno*), la quiebra dialéctica del *noosigno* llega mediante la reiteración, el plano en *travelling* lateral dura ocho minutos, la finalidad informativa de la imagen-acción deja paso a la finalidad discursiva de la imagen-fragmento, el placer se torna en desagrado ante la exasperación, el tránsito de la pareja protagonista ya no es simplemente un plano recurso que conecta dos partes de la trama (dos acciones) separadas espacial y temporalmente, el plano aleja el contenido de la acción para activar la reflexión mediante la forma, invita a ser leído como una reflexión (*lectosigno*) que enfrenta libertad y progreso. En el contexto del progreso del capitalismo industrial, la libertad es solo una representación. La dialéctica genesínica, una vez más, se articula en torno a la libertad y la representación, la sociedad burguesa es el escenario de la representación de una libertad figurada, el discurso alienante está puesto al servicio de dicha libertad figurada mientras que el discurso que quiebra el placer de la alienación activa el pensamiento, refunda el lenguaje y nos devuelve la libertad. El hecho de que el plano empiece al final del atasco y termine en su origen (el accidente) nos hace leer (*lectosigno*) el acontecimiento del revés, la causa del accidente no es la muerte, sino que la muerte de la libertad (el atasco) es la causa de la muerte de la identidad (cadáveres en la cuneta). La imagen-fragmento articula un discurso completo, sin depender del plano anterior o posterior. La dialéctica que rige el discurso de la película a nivel global queda igualmente articulada en cada uno de sus fragmentos.

De la misma manera que sucedía en los títulos anteriores, el colectivo que retratan los personajes tipo de *Week-End* no son los sujetos de una acción, el contenido no se sitúa en la profundidad psicológica de dichos sujetos como explicación de dicha acción, volvemos a situarnos en el ámbito de los personajes-tipo, que nos llevan a tipologías de discurso. En esta ocasión no son los jóvenes ni las mujeres alienadas, símbolo de una Francia alienada, sino la burguesía y los trabajadores. Sin embargo, Godard no presenta la lucha de clases como el motor de la evolución histórica sino que la ridiculiza, situándose en una posición anti-revisionista. En los años 60, las teorías marxistas habían quedado desactualizadas ya que la nueva base del orden social no era la producción sino el consumo. El planteamiento de *Week-End* se emparenta con las ideas defendidas por Jean Baudrillard, contemporáneo a Godard y compañero de algunos de sus referentes intelectuales como Roland Barthes. Partiendo de la lingüística estructural de Saussure, al igual que Barthes, Baudrillard explicó el surgimiento de la sociedad de consumo aplicando las teorías de los signos en obras como *El sistema de los objetos* de 1969, y presentando el aislamiento del individuo en la sociedad de consumo como consecuencia de la supremacía de un sistema de dominación, planteamiento que enlaza con la perspectiva de Godard en *Week-End*.

Cuando la pareja protagonista escapa del atasco, llegan a un pueblo donde un tractor ha arrollado un coche, imagen que escenifica una parodia de la lucha de clases. La burguesa superviviente y el conductor del tractor entablan una discusión que escenifica con una mirada irónica la improductividad de una lucha entre burgueses resentidos y proletarios indiferentes, dando una vuelta de tuerca a la tradición de la lucha de clases entre proletarios resentidos y burgueses indiferentes. Esta nueva imagen-fragmento vuelve a situar el discurso en su núcleo, Godard filma una representación (teatro) en la que se escenifica una discusión para burlarse de la misma. De esta manera la discusión social entre burgueses y proletarios no es más que la representación o escenificación de una discusión ficticia. La nueva lucha queda articulada entre la identidad del yo como consumidor frente al yo como pensamiento, el *consumo luego existo* frente al *pienso luego existo*. La única manera de recuperar la libertad es mediante el pensamiento. Las imágenes de Godard pretenden activar el pensamiento en el espectador, pretenden recuperar la libertad.

La noción de representación de una representación vuelve a articularse en la película que cierra la etapa revolucionaria de Godard, *Todo va bien*, película que vuelve a ridiculizar la lucha de clases atacando de nuevo el consumismo y los medios de comunicación. *Todo va bien* funciona como una conclusión de la etapa revolucionaria de Godard, quien vuelve al cine de ficción después de haberlo abandonado por el documental. Godard reflexiona sobre lo que ha pasado con la revolución revisitando los discursos revolucionarios del 68, intención que queda ya articulada con los insertos del

comienzo de la película: *Mai 1968, Mai 1972*. El discurso, el lenguaje y la relación entre realidad y representación, vuelven a articular el sistema dialéctico de las imágenes fragmento que componen la película.

Si en los anteriores títulos de Godard la imagen se movía de forma indeterminada entre el registro documental y la representación, en esta nueva película el discurso se delata como discurso desde el comienzo. Ya en los títulos de crédito, la banda de audio ofrece el sonido de la claqueta acompañada de una voz que anuncia el número de secuencia, volviendo al planteamiento de *La Chinoise*, es decir, la presentación de la película como un discurso abierto que contiene en sí mismo las huellas de su producción. Si la película reflexiona sobre los discursos no oculta su propia naturaleza de discurso de la misma manera que no oculta su naturaleza de producto destinado al consumo en un sistema dominado por un capitalismo triunfante. La primera frase de la película pone de relieve este planteamiento: *Quiero hacer una película. Para eso hace falta dinero*. A continuación vemos en primer plano como se firman diversos cheques destinados a los diversos elementos que componen el discurso al que asistimos: director, guión, cámara, eléctricos... En la sociedad capitalista triunfante, detrás de cada elemento del discurso hay una dotación económica, cada discurso tiene un precio, es un producto de consumo. Además, la película como producto debe contar con dos miembros del *star system*, Jane Fonda e Yves Montand, y por supuesto, en el núcleo de su trama debe aparecer una historia amorosa. “Los actores, para aceptar, necesitan una historia. ¿Hace falta una historia? Sí, una historia de amor”. Francia, el campo, París, no son más que los fragmentos de un discurso prefabricado, un discurso de entretenimiento fabricado en serie, de la misma manera que en el escenario figurado de la trama, una fábrica, se produce embutido en serie. La mirada cínica de Godard equipara la producción de cine a la producción de embutido en el contexto del capitalismo industrial que triunfó antes y después de la revolución. Para estructurar su discurso, Godard recupera la articulación del choque dialéctico entre la identidad y la deshumanización del capitalismo industrial mediante el contraste entre los nuevos edificios funcionales y los viejos edificios parisinos, tal como hiciese en *2 ó 3 cosas que sé de ella*.



Figura 51
Fotograma de *Todo va bien*

A la trama amorosa se unen nuevos personajes tipo, los burgueses, los trabajadores y los campesinos, presentados como un ingrediente más de una película prefabricada, de esta forma los frentes dialécticos que abre la película vuelven a dar cabida al anti-revisionismo. El discurso de la lucha obrera se presenta como otro discurso prefabricado más. Todos los frentes presentados en la introducción se fusionan en la fábrica como escenario de una lucha de clases que no es más que una lucha aparente, es la escenificación de una lucha.

La película presenta dos planos fundamentales que articulan los frentes dialécticos que la película pone en juego, ambos filmados en *travelling* lateral. En primer lugar vemos la fábrica, construida en un escenario que se delata como escenario a modo de casa de muñecas, de forma que el conflicto entre patrón y obreros es una representación más dentro de una sociedad de representaciones. El conflicto dialéctico se articula entre la representación (representación de una representación) y lo representado. La única realidad se basa en la articulación de discursos, siendo todos ellos, incluida la película, un teatro.

El segundo plano esencial de *Todo va bien* es el *travelling* que recorre el supermercado mostrando el auténtico conflicto de la sociedad capitalista industrial, el consumismo en el que todo tiene un valor de compra-venta, incluso un líder del Partido Comunista intenta convencer a jóvenes consumidores del Carrefour para que cambien el rumbo de su vida asumiendo un programa que pueden adquirir por 4 francos y 75 céntimos. La lucha de clases es un conflicto del Siglo XIX, el conflicto que presenta Godard es el de una sociedad en la que todo, hasta la identidad y los discursos, es un bien de consumo que se compra y se vende. Sin embargo, y cerrando la mirada cínica que ofrece Godard en todas sus imágenes fragmento, *todo va bien*.



Figura 52
Fotoframas de *Todo va bien*

A la recuperación de la identidad en el discurso cinematográfico, articulada en la etapa *Nouvelle Vague* de Godard, se le une la recuperación de la identidad como sujeto político en la etapa revolucionaria, esta identidad política implica la presentación del personaje como sujeto social (personaje-tipo), destinado a recuperar la capacidad de ejecutar una acción en libertad, la cual comienza y termina en el pensamiento. Cada

imagen-fragmento articula una línea discursiva dialéctica que trabaja en tres ejes, que coinciden con las frentes abiertos mencionados por Ferrater Mora: el eje anti-capitalismo, anti-revisionismo y ambos aunados en el eje anti-automatismo, automatismo en el lenguaje y en la indiferencia política, entendida como voz social.

1º nivel - significante – *noosigno* – sentido: realidad en bruto.

2º nivel - significado – *lectosigno* – idea: quiebra dialéctica, displacer, apelación al espectador para evitar que se sumerja en la alienación del placer. La quiebra dialéctica se puede efectuar mediante la banda de audio, rompiendo la concordancia audio-vídeo, o de imagen, desconectando el discurso de la acción recurriendo a la reiteración, el artificio (cadáver de plástico) o la evocación del proceso de escritura (cámara en plano).

3º nivel - signo – *genesigno* – articulación de una serie – potencias – devenir: el conflicto entre los discursos se articula en dos frentes, anti capitalismo-industrial y anti-revisionismo como representación de un falso discurso, frentes presentados en un discurso que se delata como discurso para remitir a una afuera, el pensamiento. El discurso de la representación cinematográfica no es más falso que los falsos discursos sociales que se hacen pasar por reales. En el núcleo de ambos sistemas genesígnicos se encuentra la violencia articulada mediante el revólver en plano visual o sonoro a través de disparos. El revólver ya no es un elemento icnográfico del cine norteamericano, ahora lo encontramos encerrado en una enciclopedia, alude al pensamiento y a la acción para enfrentarse a los sistemas impuestos: anti-automatismo para restaurar la libertad política.

Volvemos a trasladar el eje sincrónico al esquema que propone Roland Barthes en su análisis del mito. En su nueva serie, Godard parte de la realidad en bruto, de una mirada documental, a la que toma como lenguaje objeto. El metalenguaje que constiuye la serie de Godard rompe el signo con una configuración dialéctica que introduce el displacer. El metalenguaje de la nueva serie genesígnica habla de la realidad cotidiana como una falsa representación de la sociedad del capitalismo industrial

<u>Significante</u> : huellas de lo real, realidad cotidiana de París y de Francia.	<u>Significado</u> : Escenario de una sociedad capitalista avanzada.	
<u>Signo</u> : Francia como escenario del progreso económico y del bienestar.		<u>Significado</u> : ruptura del signo, displacer.
<u>Signo</u> : Serie de la imagen – lucha, el displacer rompe la apariencia de progreso delatándola como mera apariencia de una sociedad sin identidad, una sociedad prostituida.		

Tercera etapa: Etapa experimental / Tercera serie: La fragmentación total

Numéro Deux (1975) supone la transición entre la etapa revolucionaria y la etapa reflexiva de Godard, una pausa experimental entre dos etapas definidas, en la que Godard se aleja de la industria del cine o del cine como industria, para fundar un pequeño estudio audiovisual independiente especializado en vídeo y 16 mm y producir películas a bajo coste. El término de cine experimental, asociado al vídeo arte, cobra pleno sentido en esta película, concebida como una exploración para poner a prueba, por un lado, la posibilidad de hacer cine al margen de la industria, y por otro explorar las posibilidades del vídeo, sus potencialidades estéticas y expresivas. Godard no utiliza el discurso con una intencionalidad revolucionaria con resonancias políticas, su intención revolucionaria implica una dimensión experimental: romper las fronteras en la creación audiovisual, fronteras entre formatos, fronteras entre planos y fronteras entre director y operario, artista y artesano, tal como comenta el propio Godard en la introducción: “yo soy el patrón pero soy un patrón especial porque soy el patrón y el obrero a la vez”.

En el núcleo de su discurso volvemos a encontrar personajes tipo en una estructura triádica que remite al signo y al lenguaje, una familia en sus tres edades diferenciadas: hijos, padres y abuelos. Las relaciones de dominación ya no atacan al capitalismo industrial sino a la estructura de la familia. Si a nivel social la dominación se articula mediante el consumismo como vía de placer, a nivel familiar se articula mediante el sexo utilizado en jerarquías de poder. El núcleo del conflicto se basa en la ruptura de esta dominación (fractura tanto en el contenido como en la forma), ruptura emprendida por la mujer cuando mantiene una relación sexual con un tercero.

Todo en la película remite al número dos: dos partes diferenciadas en la estructura, dos puntos de vista y dos representantes en cada una de las tres edades, hijo e hija, padre y madre, abuelo y abuela. De la misma manera, cada imagen-fragmento o multi-fragmento vuelve a articular un conflicto dialéctico en dos frentes: la unidad y la fragmentación, la familia como una estructura unitaria articulada en relaciones de dominación (patriarcado) frente a la familia como una estructura múltiple y fragmentada con identidades diferentes e independientes. El elemento nuclear en torno al que se articula la unidad y la fragmentación es el sexo, que por un lado es utilizado para unir a la fuerza y por otro sirve como elemento de fragmentación cuando tiene lugar una relación extramatrimonial.

Por otro lado, la imagen vuelve a articular los dos frentes opuestos que generan actitudes de ambivalencia, situándonos de nuevo en el centro de indeterminación de la imagen-tiempo, estos frentes van desde la propia óptica del plano que oscila entre realidad y documental y la propia actitud de los personajes, que oscila entre la libertad y sometimiento. Al enterarse de que su mujer ha mantenido relaciones sexuales con un tercero, la actitud del padre es de ambivalencia, una parte de si mismo reacciona con ira

y otra parte con indiferencia, esta dualidad que se podría situar en el conflicto psicológico entre *el yo* y *el ello* (mediatizado por el *súper yo*) explota en el impulso violento del marido contra la mujer.

A la dialéctica articuladora de la imagen-fragmento entre lenguaje cinematográfico libre y lenguaje cinematográfico sometido (etapa *Nouvelle Vague*), entre identidad social libre e identidad social sometida (etapa revolucionaria), llegamos a la dialéctica entre identidad individual (tanto de discurso como de formato audiovisual) libre o sometida. De la misma manera que esta dualidad estallaba en violencia en la etapa *Nouvelle Vague* y en la etapa revolucionaria (violencia articulada mediante el revólver como elemento iconográfico), vuelve a estallar en violencia en el núcleo de la familia.

El principal interés que ofrece el vídeo, además de su mayor independencia gracias a su inferior coste, es la posibilidad de realizar la filmación de un mismo espacio con diferentes cámaras de forma simultánea: el espacio se fracciona en el montaje, pero no el movimiento. Si bien en la televisión este método de grabación se basa en la necesidad de articular la edición en vivo de un espectáculo en directo, en *Numéro Deux* la potencialidad que ofrece es puramente discursiva, tal como señala el propio Godard: *Fabricamos una imagen televisiva con una conciencia cinematográfica, por así decir*¹⁶⁰ (Godard 2010:106). Godard lleva la filmación multi-cámara más allá de la funcionalidad práctica que ofrece la televisión, explotando al mismo tiempo y por primera vez las tres vertientes de la fragmentación del discurso cinematográfico aunadas en una película: la fragmentación en la continuidad visual, la fragmentación en la continuidad narrativa y la fragmentación del cuadro. A su vez, la fragmentación del cuadro alcanza las tres vertientes mencionadas en nuestro análisis de la semiología del discurso fragmentado: la distorsión de los rasgos de forma de la expresión, la distorsión de los rasgos de reconocimiento visual y la distorsión de la estructura del icono.

A. Distorsión de los rasgos de forma de la expresión.

A nivel visual Godard traslada al cine el concepto de fragmentación que Picasso incorporó a la pintura, dando origen al discurso fragmentado mediante el cubismo analítico. Si concebimos la pantalla como un icono, cada una de las imágenes que Godard articula en el interior del cuadro funcionarían como iconemas que trazan una estructura fragmentaria ofreciendo diferentes perspectivas sobre un mismo espacio, perspectivas que pueden estar o no sincronizadas en el movimiento. El título de la película nace de esta nueva potencialidad de la imagen que nos permite ver el doble de lo que estamos acostumbrados.

¹⁶⁰ Godard op. cit.

Este modelo de fragmentación ofrece diferentes articulaciones, la reiteración mediante la presentación doble de una misma imagen (figura 53), la presentación de diferentes perspectivas de un mismo espacio (figura 54) o la presentación de diferentes espacios fraccionados pertenecientes a un mismo espacio global, el hogar (figura 55).



Figura 53



Figura 54

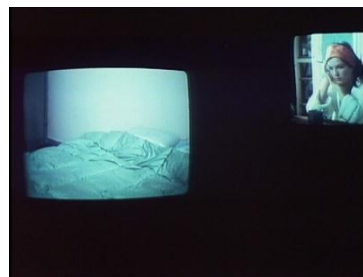


Figura 55

B. Distorsión de los rasgos de reconocimiento visual.

Tal y como señalamos previamente, en este caso la fragmentación visual implica la ruptura de la unidad del signo mediante la alteración de la relación triádica que lo funda. Nos encontramos en el terreno del iconema distorsionado, en el que significante y significado (*Representamen* e *Interpretante*) ya no se aúnan en el signo u objeto, sino que un fragmento de *Representamen* es asociado con un *Representamen* ajeno para producir un signo nuevo o distorsionado.

Esta práctica que articula el discurso del cubismo sintético y del *collage* es llevada al cine por primera vez en *Numéro Deux*. Godard hace coexistir en el mismo plano el acto sexual (fragmento de *representamen* 1) y el resultado de dicho acto sexual, el rostro de la hija de la pareja (fragmento de *representamen* 2). Estos dos fragmentos son asociados para producir un signo nuevo distorsionado, una imagen fragmentada que reflexiona sobre el concepto de reproducción, estableciendo un diálogo entre el concepto de reproducción humana y reproducción mecánica del discurso a través de la presentación de la reproducción de un vídeo.



Figura 56

C. Distorsión de la estructura del icono

La tercera vertiente en la fragmentación del signo visual implica la distorsión de la estructura del icono basada en la integración de iconemas independientes en una nueva composición. Esta vertiente es similar a la primera, la diferencia radica en que en el primer caso asistíamos a la representación de un mismo objeto en diferentes planos, en este caso se trataría de diferentes planos correspondientes con diferentes espacios (u objetos) amalgamados en un mismo cuadro.

Esta vertiente de fragmentación le permite a Godard articular en el interior del plano el conflicto dialéctico entre realidad y representación a través de la presentación simultánea de dos pantallas, la pantalla de la televisión que reproduce el discurso que los protagonistas observan, un partido de fútbol (discurso oficial alienante) y la pantalla de televisión que refleja a los protagonistas que a si mismo se convierten en integrantes de un nuevo discurso. Al filmar la pantalla de televisión en la que se reflejan observador y discurso observado, sitúa la reflexión en el espectador para ayudarlo a decidir su posicionamiento, ser un elemento más de un discurso alienante o ser articulador de un discurso libre.



Figura 57

Este conflicto dialéctico enlaza con otro de los frentes que abre la película, la máquina que domina al hombre (pantalla que los personajes observan o estudios de Hollywood como fábricas de discursos prefabricados) frente al hombre que domina la máquina, en este caso es Godard – artesano quien pone la máquina al servicio de la reflexión propia en su nuevo estudio, reflexión que ofrece al espectador para despertar su auto-conciencia. El formato de fragmentación mediante la distorsión de la estructura del icono permite a Godard hacer coexistir en la imagen el discurso y la producción del mismo cuando se filma a si mismo manipulando las pantallas que vemos de fondo y la moviola que vemos en primer plano.



Figura 58

Con *Numéro Deux* Godard lleva la fragmentación a su grado máximo, fragmentando el discurso en todos sus niveles, en el interior del plano, al nivel de los rasgos de forma de la expresión, al nivel de los rasgos de reconocimiento visual y al nivel de la estructura narrativa. Por otro lado, la película supone la fragmentación de la figura unitaria nuclear del discurso y la narrativa totalizadora: la familia. Después de *Numéro Deux* todo lo que queda son fragmentos que en lugar de cercar la imagen, la abren a lo inconmensurable. El elemento esencial que hace de *Numéro Deux* una película experimental es su carencia de límites, ni de formatos, ni de perspectivas, ni temáticas, llegando a la fragmentación total del discurso.

Cuarta etapa: El regreso al cine

Cuarta Serie: La imagen escópica

Al inicio de los años ochenta Godard vuelve a reinventarse a si mismo y a su cine iniciando un nuevo periodo con su película *Sálvese quien pueda (la vida) (Sauve qui peut (la vie)*, 1980), tal como el mismo Godard dijo en una entrevista para *Le Nouvel Observateur* de 1980, *es la segunda vez que tengo la sensación de tener mi vida ante mí, mi segunda vida en el cine.*¹⁶¹ (Godard 2010:148). Godard dice sentirse como un niño, empezando de nuevo, adentrándose en lo desconocido y continuando su lucha contra el patriarcado, contra la figura del padre contra las reglas.

Aquí, en esta película [Sálvese quien pueda], conozco a mi padre y a mi madre – el padre es Twentieth Century Fox, la madre es D. W. Griffith. Tuve que hacer la película sin ninguno de los dos, pero sabiendo que prefiero a mi madre antes que a mi padre.¹⁶² (Godard 2010:150).

...mi cine es más joven simplemente porque no tiene reglas.¹⁶³ (Godard 2010:151).

En su nueva etapa Godard emprende un camino de regreso, tras reflexionar sobre el impacto de la película en el espectador activando su autoconsciencia para comprender el cine como lenguaje y la realidad social como lucha, Godard regresa a la propia película para explorarla como un niño que empieza a balbucear, a utilizar el lenguaje por primera vez, adentrándose en lo desconocido. Godard vuelve la mirada al cine para reflexionar sobre la imagen, el sonido y la interacción entre ambos. El mismo Godard, en una entrevista concedida con motivo de la presentación de la película, reflexionaba sobre la posibilidad de empezar de nuevo cuando ya se lleva mucha carrera a las espaldas, la posibilidad de reinventarse.

Es un problema que Rubens o Van Gogh, de repente, se atrevan a pintar algo que antes no se habrían atrevido a hacer. Se atreven a avanzar muy lejos porque se sienten guiados, como un deportista que en cierto momento bate un record del mundo, cosa que no impide la belleza del salto y la técnica...¹⁶⁴ (Godard 2010:153).

A Godard ya no le interesa batir el record, ya no le interesa la longitud del salto, ahora le interesa la técnica y la belleza del salto, le interesa recuperar su mirada de director. En el primer título de su nueva etapa, a Godard le interesa filmar el tiempo y el espacio. *Creo que por fin sabría hacer campos y contracampo, pero no solo en el*

¹⁶¹ Godard op. cit.

¹⁶² Idem

¹⁶³ Idem

¹⁶⁴ Idem

espacio. *Que se encadenaran en el tiempo e incluso que el tiempo mismo encadenara.*¹⁶⁵ (Godard 2010:155).

El criterio que unifica tiempo y espacio articulando la nueva serie genesígnica es la mirada en un sentido más amplio, no es solo la mirada cinematográfica de su primera etapa, es la potencialidad enunciativa de la mirada para construir imágenes-fragmento.

Godard vuelve al paisaje al que pertenece, al campo suizo de su infancia y, por primera vez en su filmografía Godard filma, en campos y contra-campos, el paisaje, las plantas, los árboles, el agua del lago y la luz cambiante. Godard filma el campo y el contracampo como un pintor que recrea las luces y los colores que componen el espacio. Estos planos no tienen una funcionalidad dramática sino contemplativa. El propio cineasta afirmó que nunca filmaría un espacio para conectar dos planos, cada espacio debe tener una funcionalidad propia. En la imagen-acción el espacio es escenario de una acción, en la imagen-tiempo el espacio es discurso, mirada. La protagonista de *Sálvese quien pueda (la vida)* es la mirada, una mirada que Godard proyecta sobre sí mismo y su mundo. El protagonista de la película (Paul Godard – Jacques Dutronc) es un alter ego de Godard, al igual que sucedía en *Le Mépris*, lo cual nos sitúa en el terreno de una nueva subserie genesígnica, la que traza una reflexión sobre la creación y en cuyo núcleo se sitúa una trama amorosa que descompone la articulación del drama de pareja en el seno de la imagen-tiempo.

...(en) *El desprecio*, (...) asistíamos a la quiebra sensoriomotriz de la pareja en el drama tradicional, al mismo tiempo que ascendían al cielo la representación óptica del drama de Ulises y la mirada de los dioses, con Fritz Lang por intercesor.¹⁶⁶ (Deleuze 2012:23).

Tal como mencionaba Deleuze, la protagonista es la representación óptica, la mirada. En *Sálvese quien pueda (la vida)* el protagonista es un director de cine atrapado entre dos amores, su amante, que reside en el campo igual que su pareja en la vida real (Anne-Marie Miéville), y la ciudad, en la que reside él. De la misma manera, en *Le Mépris* el protagonista se encontraba atrapado entre dos amores, su amor al cine y su amor por su pareja, enfrentados con la realidad comercial de un cine superficial y hueco encarnado en la figura del productor. Esta indefinición del protagonista vuelve a situarnos en el centro de indeterminación de la imagen-tiempo. A la propia experiencia personal acerca del estatuto del creador, se une una reflexión sobre el vacío que separa a las personas que han de sobrevivir en un entorno de soledad, la vida es supervivencia entre la soledad, reflexión que subyace bajo el título de la película. El objetivo del cineasta aparece descrito en las palabras de Marguerite Duras que el protagonista escucha en una grabación sonora.

Mirad el fin del mundo, a cada momento, cada segundo, en cualquier lugar... se está expandiendo. Dice que es mejor, sí. Es tan difícil, tanto, tan duro, tanto... (...) Escribir es desaparecer un poco, estar detrás de algo.

¹⁶⁵ Idem

¹⁶⁶ Deleuze op. cit.

Los planos de la película aluden a la mirada, mirar cada cosa como si fuese la última vez, como si fuese el fin del mundo, para llenar la soledad. Tal como dice el protagonista de la película: *hago películas para llenar el tiempo*. Esta reflexión cierra el círculo que la película abre articulando una relación elástica entre tiempo y mirada. La imagen de Godard, el interior del cuadro, cobra una nueva dimensión dialéctica, una nueva lucha, entre la realidad y la mirada. Este conflicto enlaza con su concepción previa entre realidad y representación, sin embargo su película no quiere denunciar la representación impuesta por el lenguaje dominante, la nueva imagen de Godard es escópica, virtual, alude a la mirada, una mirada que invita a mirar, para llegar a pensar lo que no se ve, ya que lo que Godard quiere captar es lo que no se ve. El conflicto queda articulado entre lo que se ve (lo real) y lo que no se ve (lo que trata de captar la mirada). De esta manera, la imagen se comporta como una metáfora de la mirada. Godard continúa articulando sus imágenes-fragmento mediante una lucha dialéctica pero dándole una nueva dimensión.

A su vez, esta reflexión dialéctica se engloba, al nivel del montaje, en la articulación del *entre* tal como se analizará en el apartado de la construcción narrativa. En *Sálvese quien pueda (la vida)* la dialéctica entre imágenes se articula en la relación entre formatos (vídeo y cine) y entre el plano y el fotograma. La transición entre formatos ofrece tan solo una justificación discursiva, no dramática, convirtiendo cada imagen en un fragmento diferente, una mirada diferente en una alternancia de formatos que nos lleva a la dimensión elástica de la mirada. Los planos en los que la relación elástica entre tiempo y mirada cobra una mayor dimensión son los que se basan en la exploración del gesto del cuerpo en ralentí, el cuadro, de esta manera, no se fracciona en planos diferentes sino en el ritmos de sucesión de fotogramas diferenciados, delatando su naturaleza como la unificación de fragmentos (fotogramas) y ofreciendo a la mirada el gesto corporal que le está vedado, el gesto congelado, generando una dialéctica entre presente inmediato y pasado inmediato, entre plano y fotograma, conjunto y fragmento.

Quería ralentizar, filmar lo que no se ve normalmente, voy a intentar mostrar eso en un vídeo; no se trata de ralentizar exactamente, sino de descomponer ese pasado en el instante en que compone el presente de los personajes.¹⁶⁷ (Godard 2010:156).

Tal como señala Deleuze, la reflexión sobre el gesto del cuerpo cobra una nueva dimensión en la nueva etapa de Godard. Si bien la actitud del cuerpo es como una imagen-tiempo, ya que, en palabras de Deleuze, *mete el antes y el después en el cuerpo*,¹⁶⁸ (Deleuze 2011:259) el *gestus*, que nos lleva a la concepción teatral de Brecht, sería una imagen-tiempo en sí misma ya que establece la ordenación del tiempo. Los planos de Godard combinarían una actitud del cuerpo, un *gestus* continuo (devenir – movimiento – protagonista montando en bicicleta) cuya presentación remite

¹⁶⁷ Godard op. cit.

¹⁶⁸ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 1012.

directamente a la mirada, para dar paso a continuación a una categoría, una potencia, una imagen-tiempo introducida dentro de otra imagen-tiempo (imagen en ralentí de la protagonista en bicicleta). Este recurso vuelve a ser utilizado en una secuencia en la que la pareja protagonista se pelea, cuando Paul se abalanza sobre su amante. La descomposición del movimiento en diferentes planos en ralentí articula una dialéctica entre el amor y el odio congelados en un plano que capta un *gestus* polisémico, podría significar cualquiera de los dos, máxima referencia al centro de indeterminación de la imagen-tiempo y polisemia del fotograma frente al plano.



Figura 59
Fotogramas de *Sálvese quien pueda (la vida)*



Figura 60
Fotogramas de *Sálvese quien pueda (la vida)*

Por otro lado, Godard vuelve a recuperar la serie genesígnica de la prostitución, serie que vuelve a situar en su núcleo una reflexión sobre el lenguaje, un lenguaje impuesto que el cliente obliga a articular tanto a las prostitutas como a su propio empleado. Hacer el amor (significante) se separa de su significado (amor) para convertirse en un signo abstracto, un significante vacío, un sexo liberado tanto de erotismo como de significado, y que alude a una transacción comercial de la misma manera que la propia película se articula como una transacción comercial entre productor y espectador, regla que vuelve a situarnos en la ambivalencia (indeterminación) y a la que nada puede escapar en la perspectiva de Godard. El lenguaje, puesto al servicio del consumismo, se convierte en un significante hueco, desprovisto de significado. El núcleo de la segunda parte de la película está presidido por una larga secuencia que retrata una estructura de poder en el ámbito de la transacción sexual en la que el patrón crea una escenografía a su alrededor, secuencia en

la que Godard establece un paralelismo entre patrón y cineasta. Tras dar una serie de órdenes acerca de las posturas que cada uno debe adoptar, el patrón se muestra satisfecho con la escenografía visual creada y decide que ha llegado el momento de probar el sonido. En esta escenografía las personas también son objetos, significantes sin significado. Finalmente, lo único que queda es la mirada articulada en fragmentos que se corresponden con las diferentes posturas que los personajes adoptan en su escenografía sexual y que consiste, tal como señala Deleuze, en la *descomposición de una fantasía sexual en sus elementos objetivos separados, visuales y después sonoros*¹⁶⁹ (Deleuze 2012:22)., asistimos a una descomposición visual y sonora de posturas pornográficas en las que, como decimos, el significante (sexo) queda desprovisto de significado dada su funcionalidad comercial, la mirada intenta volver a dotar de significado a una realidad asignificante. Entre los fragmentos que articulan esta fantasía encontramos, intercalado, un plano panorámico de las vistas de un lago al atardecer, plano que se detiene en la mirada.

La nueva serie genesínica de Godard adopta una nueva estructura. Tras llevar al extremo la fragmentación del discurso en *Numéro Deux* Godard comienza a reconstruir el discurso recuperando las piezas virtuales de una nueva imagen. La mirada virtual o escópica alude a una imagen-fragmento que se constituye como imagen-mirada, lo que vemos no es el lago Lemán es una mirada sobre el lago Lemán, encerrando una nueva dimensión en la articulación dialéctica de Godard entre realidad y representación.

1º nivel - significante – noosigno – sentido: imagen de lo real, del lago Lemán al atardecer, imagen de la protagonista montando en bicicleta, imagen de una escenografía articulada en torno a un acto sexual entre diversos participantes.

2º nivel - significado – lectosigno – idea: la imagen se prolonga en el tiempo sin aludir a ninguna acción, ni a un plano anterior o posterior, invita a ser leída como mirada. La imagen también puede ralentizarse para llevar la exploración de la mirada al extremo. La quiebra del placer se produce ante la asignificancia de lo real, que ha de ser leído como mirada. La alienación se basa en poner el significado en las cosas, Godard da la vuelta a este procedimiento, vaciando a las cosas de significado y llevando el significado a la mirada. El espectador que intente buscar un significado más allá de la mirada encontrará frustración.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: la nueva serie genesínica se articula en torno al conflicto dialéctico entre lo real asignificante y la mirada que tarta de dar un significado a lo real, el acto de mirar como acto de significar. Esta nueva serie dialéctica está compuesta por fragmentos que se

¹⁶⁹ Idem

presentan como miradas sobre paisajes, objetos o personas transformadas en objetos, significantes vaciados de significado tal como sucede en las imágenes de la sesión de sexo grupal.

Tras *Sálvese quien pueda (la vida)* Godard pone en marcha la que Marc Cerisuelo clasificó como su trilogía de lo sublime, *Pasión (Passion, 1982)*, *Nombre: Carmen (Prénom: Carmen, 1982)* y *Yo te saludo, María (Je vous salue, Marie, 1983)*, las tres películas persiguen una exploración del concepto de belleza. Tal como señala Yosefa Loshitzky en *The radical faces of Godard and Bertolucci*¹⁷⁰ (Loshitzky 1995:89), esta trilogía persigue una reflexión sobre la belleza del cuerpo femenino en su dimensión mística y trascendente, combinado con un reflejo de los tres elementos de la naturaleza, tierra, cielo y agua, interés ya manifestado en el anterior título. Tal como señala Loshitzky, Cerisuelo define que la *Pasión* se corresponde con la presentación de lo sublime, *fits the canonic definition of the sublime: the sublime is the presentation of the unrepresentable*¹⁷¹ (Loshitzky 1995:90), reflexión que nos llevaría a Lyottard y a Kant, y que nos sitúa nuevamente en el terreno del lenguaje y la reflexión sobre la representación. Godard se traslada de la relación dialéctica entre realidad y representación, al concepto de lo irrepresentable (lo sublime), la brecha que separa el significado y su representación. Esta reflexión nos lleva, a su vez, al planteamiento del propio Godard, quien persigue captar lo que no se ve, la tercera imagen que se formaría en la mente del espectador: *el cine no es una imagen después de otra, sino que es una imagen más otra que forma una tercera, y esta tercera la forma el espectador*¹⁷² (Godard 2010:161). Este planteamiento, que desarrollaremos en el apartado dedicado al montaje, establecería un circuito circular en el trabajo del cineasta yendo de la concepción a las imágenes, cuya suma pretende trasladar la concepción inicial al espectador, o encontrar una nueva.

Bajo nuestro punto de vista, este planteamiento se envuelve en un objetivo mayor que enlaza con la nueva serie genesígnica de Godard, una articulación de la imagen-fragmento como presentación (o representación) de la mirada o su posibilidad, imágenes que recrean o que crean miradas. El propio Godard, en una entrevista realizada sobre su película *Pasión*, sitúa en la reflexión sobre la mirada el planteamiento que subyace en la génesis la película, reflexión que enlaza con la posibilidad de captar lo irrepresentable.

...el guión viene de la contabilidad, que primero fueron anotaciones sobre cómo se gastaba el dinero. Pero primero se veía. Y aquí, yo quería ver... la historia de *Passion*. (...) Lo que hay que hacer es crear una probabilidad en el guión y después la cámara

¹⁷⁰ Loshitzky, Yosefa. *The Radical Faces of Godard and Bertolucci (Contemporary Approaches to Film and Media Series)*. Wayne State University Press. Detroit, Michigan. 1995.

¹⁷¹ Idem

¹⁷² Godard op. cit.

hace ese trabajo posible. Entonces, crear lo probable, ver, ver lo invisible, y ver qué habría si ese invisible fuera visible, qué podríamos ver. Ver un guión. Ver, y te encuentras, yo me encuentro, y me encuentro, y busco, te encuentras ante lo invisible, esa enorme superficie blanca, la página en blanco, la famosa página en blanco de Mallarmé...¹⁷³ (Godard 2010:211).

Godard no abandona sus temas habituales, pero los traslada a su nueva dimensión genesínica. Al igual que sucedía en su anterior película, Godard continúa con la subserie del creador, iniciada con *Le Mépris*. El protagonista de *Pasión* es un director de cine (Jercy Radziwilowicz), alter ego de Godard, inmerso en el rodaje de una película basada en la filmación de *tableau vivants* de pinturas famosas. Por otro lado nos encontramos con una obrera (Isabelle Huppert), trabajadora de una fábrica y tartamuda, de la que Jercy se enamora. Este planteamiento se sitúa en una reflexión acerca de la relación entre amor y trabajo, ya explorada en su anterior título y que encierra una fuerte vinculación con la vida personal del propio Godard, quien trabajaba con su pareja, Anne-Marie Miéville, quien se convirtió en su mano derecha sustituyendo a Gorin, con quien trabajó en su etapa documental. La conciencia política de Godard queda trazada en este personaje pero se aleja del núcleo de la película. A su vez, esta relación del personaje articula los dos frentes dialécticos entre los que se mueve la película y que se integran en la nueva serie genesínica de Godard, lo terrenal (la tierra, el trabajo, la conciencia social, la justicia social, lo real) y lo trascendental (la estética, el arte, la mirada), versión contemporánea de la tradicional relación dialéctica entre secular y religioso. Tal como señala Loshitzky, Godard dijo que el objetivo de la película era captar la grandeza de lo ordinario, *gandeur of the ordinary*¹⁷⁴ (Loshitzky 1995:90). Esta relación dialéctica que envuelve toda la película, se correspondería, tal como señala Loshitzky, citando a su vez a Pascal Bonitzer, con la figura literaria del oxímoron, estructura sintáctica, que contrasta dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido (silencio atronador), que en el caso de *Pasión* sería lo real y lo sublime. El oxímoron sería la figura literaria que articula el cine de Godard en su configuración dialéctica, configuración que en su nueva etapa se debate entre lo real y lo sublime, lo real y la mirada, lo representable y lo irrepresentable. Lo que captaría el interior del plano es la relación dialéctica entre lo observado (ya sea terrenal o sublime) y el acto de observar, entre lo representable (lo real) y lo irrepresentable (lo sublime que la mirada trata de captar).

La articulación dialéctica en *Pasión* se traza ya en los primeros planos que abren la película, imágenes del cielo que establecen un conflicto dialéctico entre lo representable y lo sublime irrepresentable, el cielo como límite de lo representable. Estos planos no se corresponden con la visión subjetiva de ningún personaje, llevando

¹⁷³ Godard op. cit.

¹⁷⁴ Loshitzky op. cit.

al extremo la concepción deleuziana del espacio de la imagen-tiempo. Se trata de imágenes fragmento que recrean espacios cualesquiera, sin ninguna vinculación sensorio-motriz, no puede haber un espacio cualquiera menos concreto y más desconectado que el cielo. Para Loshitzky, citando de nuevo a Cerisuelo, el concepto que define la óptica de estas imágenes es *homología*, es decir, el espectador observa la película de la misma manera que Godard observa el mundo, lo que pone de relieve nuestro planteamiento sobre imágenes articuladas en torno a la mirada. En *Pasión* Godard dota de una nueva dimensión a su reflexión sobre la mirada, muestra lo representable para intentar captar lo irrepresentable, lo ilimitado, llevando a su punto máximo la concepción de la imagen-tiempo deleuziana como imagen sin clausura, la mirada posible, la mirada escópica. El mundo es lo real, lo sublime radica en la mirada que intenta ir más allá de lo real, la mirada que intenta captar un significado. En la cultura posmoderna el significado no está en lo real (imagen-acción) sino en la mirada articuladora o rastreadora de significados. El significado del significante no está en el significante en sí sino en la asociación que el pensamiento crea. Más allá del cielo que retratan los primeros planos de *Pasión* en una mirada objetivista, no hay un Dios, un todo articulador de significado. Al comienzo de la película escuchamos en voz over el pensamiento de la obrera mientras trabaja: *Dios mío, ¿por qué me has abandonado?* La búsqueda del significado en el objeto (cielo) se topa con la carencia de significado (límite de lo representable) quebrando el placer de la imagen-acción y convirtiéndola en un fragmento desconectado, entonces la búsqueda de significado emprende el camino de vuelta, y se encuentra con la mirada, mirada significadora, estructura que constituye la serie genesígnica de Godard.

Tal como señala Deleuze, este objetivismo en la mirada no está desprovisto de fuerza estética ya que tal como comenta una voz over al comienzo de la película en relación a la película que se está filmando, siempre hay una configuración estética en la mirada: *No es una mentira sino algo imaginado, nunca es pura verdad pero tampoco lo contrario, pero es distinto a la realidad exterior por las aproximaciones calculadas a la verosimilitud*. Esta frase describe la imagen-escópica, la imagen-mirada. La mirada objetiva que Godard proyecta sobre las cosas se encuentra en un centro de interminación, no es una verdad desnuda ni una mentira, sino una búsqueda y bajo esa búsqueda subyace un planteamiento estético presentado como una aproximación calculada a las cosas filmadas.

El sistema genesígnico que traza *Pasión* queda plenamente articulado en los numerosos *tableau vivants* que presenta la película, correspondiéndose el primero de ellos con “La Ronda de Noche” de Rembrandt.

1º nivel - significante – noosigno – sentido: *tableau vivant* que representa *La Ronda de Noche* de Rembrandt articulada en dos niveles de ficción: a) la ficción inmóvil de la escenografía, b) la escenografía como película dentro de la película.

2º nivel - significado – lectosigno – idea: la imagen se prolonga en el tiempo sin aludir a ninguna acción, la filmación de Godard director se funde con la de Jerzy (personaje-director) recreándose en una mirada desnuda que rompe el marco del cuadro *Ronda de noche* (rompe el aura del cuadro, lo sublime) para penetrar en él y toparse con los rostros de las personas reales que lo componen, personas objetivizadas como significantes, como objetos.

Voz over: No examine la construcción ni los planos. Como Rembrandt mire a los humanos atentamente, detenidamente, a la boca y a los ojos.

Al penetrar el aura del cuadro nos encontramos con los significantes desnudos, asignificantes. La voz over nos invita a mirar de la misma manera que lo hace Rembrandt. La imagen invita a ser leída como mirada, sin poner el significado ni en la cosa, ni en el plano anterior o posterior, sino en la mirada. La quiebra del placer vuelve a producirse cuando Godard vacía a las cosas de significado rompiendo el todo y llevando el significado a la mirada, a las partes. El significado no está en “La Ronda de noche”, está en cada fragmento, en cada trazo.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: el conflicto dialéctico queda articulado entre la mirada que trata de dar un significado a lo real (*La Ronda de noche* en su conjunto y con su significado simbólico) y lo real asignificante (cada fragmento mirado de cerca). Para Godard, la mirada de Rembrandt se centra en las partes, no en el todo. El todo ofrece un significado aparente a la mirada clásica, las partes devuelven el significado renovado, la mirada posmoderna, acto de mirar como acto de significar. La mirada articula un fragmento concreto, independientemente del plano anterior o posterior. Godard vacía de significado *La Ronda de noche* como conjunto simbólico al descomponerlo en sus partes integrantes.

Al igual que al mirar al cielo nos topamos con un símbolo quebrado (al no haber Dios, no hay significado), el símbolo que construye *La Ronda de Noche* (la representación de una ronda de noche) queda quebrado cuando devolvemos el significado a la mirada y a la forma, a las partes, al trazo. En *Sálvese quien pueda (la vida)* se deconstruye un plano (mujer montando en bici) en sus fotogramas mediante el ralentí. En *Pasión* se deconstruye el cuadro *La Ronda de noche* en sus diferentes partes.

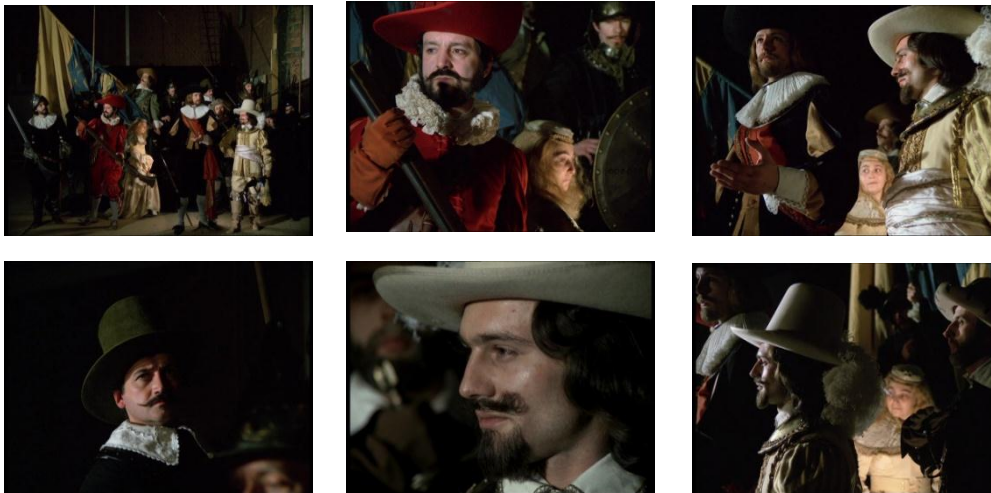


Figura 61
Fotoframas de *Passion*

En una carta de Jean-Luc Godard a Jean-Pierre Rassam publicada en 1977, Godard expresa en palabras lo mismo que en este plano de *Pasión* expresa en imágenes, el significado está en la mirada, no en el todo, la importancia está en las partes.

Cuando era pequeño, me acuerdo de que el profesor de dibujo nos decía que había dos tipos de escultores: Rodin, que hacía un bloque y, poco a poco, se iba convirtiendo en algo; y Miguel Ángel, que empezaba por el dedo del pie, después el talón, la pierna, la rodilla... ¿Te acuerdas del primer plano que rodaste? Yo sí, filmé mis pies.¹⁷⁵ (Godard 2010:155).

La segunda parte de la trilogía de lo sublime se corresponde con una revisión de la figura literaria de Carmen, *Nombre: Carmen*. Abandonamos el terreno de la pintura para entrar en lo sublime de la mano de la literatura, el cuerpo de la mujer es ahora un cuerpo literario (*Carmen* de Mérimée) y musical (*Cármén* de Bizet). De la misma manera que en *Pasión* se descomponen en fragmentos diferentes cuadros emblemáticos del mundo de la pintura, en su nueva película, Godard deconstruye un mito literario recuperando los diferentes motivos que lo componen. Esta deconstrucción implica, a su vez, la recuperación de una figura emblemática del cine negro, la *femme fatale* tan recurrente en la etapa *Nouvelle Vague* de Godard, lo que vuelve a traer a su obra la reflexión del cine desde el propio cine. En este caso, la *femme fatale* es una cineasta en ciernes del lado de la cual Godard se posiciona sin ambages. El propio Godard interpreta al tío de Carmen, al que esta acude para pedirle las llaves de un apartamento en la costa en el que quiere rodar algunas escenas de una película. Lo que convertirá a Carmen en criminal es que atracará un banco para conseguir la financiación de dicha

¹⁷⁵ Godard op. cit.

película. Este planteamiento, que involucra una cínica reflexión acerca de la heroicidad de producir cine, enlaza con la crítica recurrente de Godard al sistema de financiación de las películas, sistema que le llevó a fundar su pequeño estudio en Suiza durante su fase experimental.

En *Nombre: Carmen*, Godard, interpretando una versión desquiciada de sí mismo, se ha encerrado por iniciativa propia en un manicomio que podríamos considerar como una jaula para cuerdos, para gente que dice lo que los demás no quieren oír (*cuando la mierda sea valiosa los pobres no tendrán culo* - dice uno de sus compañeros). Godard se pasea por su habitación golpeando los objetos que encuentra, produciendo sonidos aleatorios, entre golpe y golpe pulsa intermitentemente el teclado de una máquina de escribir en la que las letras se unen para formar frases carentes de sentido, aleatorias, aunque dando origen a un vocablo reconocible: invisible. Posteriormente, cuando una de las enfermeras recoja el papel que Godard escribe, leerá dos palabras: “invisible, irrepresentable”. De esta manera Godard nos sitúa en el mismo terreno dialéctico que articulaba en sus dos anteriores películas, generando un diálogo entre lo representable (mostrable) y lo invisible, irrepresentable (el pensamiento), que es donde sus imágenes quieren llevarnos. Este fragmento de la película se convierte en una metáfora del cine de Godard, basado en una confluencia de fragmentos enlazados de forma ilógica (parataxis) para alcanzar lo invisible, lo irrepresentable, el pensamiento.

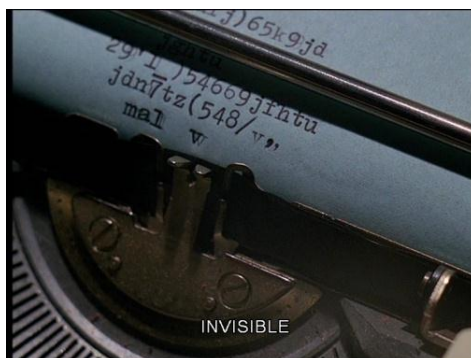


Figura 62
Fotoframas de *Passion*

A nivel genesígnico, *Nombre: Carmen* conectaría con dos importantes subseries, la subserie *noir*, presidida por la figura de la *femme fatale* y por el revólver como elemento iconográfico nuclear a nivel visual y dramático, subserie que en la etapa *Nouvelle Vague* estaba integrada dentro de una amplia revisión irónica de los códigos del cine americano, y por otro lado nos encontramos con la subserie del cine dentro del cine, inaugurada con *Le Mépris* y a la que pertenecen igualmente los dos títulos precedentes, *Sálvese quien pueda (la vida)* y *Pasión*.

Al nivel del cuadro cinematográfico, la fragmentación articulada en *Nombre: Carmen* lleva al extremo la quiebra de los vínculos sensorio-motores en el interior del

plano, tanto al nivel de los elementos que componen la acción dramática como en la articulación de las pistas de audio y vídeo. La intención de realizar una particular vinculación audio-vídeo, especialmente en lo que se refiere a la banda sonora musical, queda patente desde el comienzo de la película en tres elementos concretos: en los propios créditos (“Alain Sarde presente do ré mi fa sol la co-production Sara Films JGL films Films A2) y por el propio Godard-personaje, cuando le pide a una enfermera que le meta un dedo en el culo y *cuenta hasta 33, do, re, mi, fa, so...* y cuando le ofrece a su sobrina su nueva cámara que reproduce música. Habitualmente el sonido está supeditado a la imagen, en esta película Godard libera al sonido, de forma que la música ocupa un fragmento nuevo en el que vemos a los propios intérpretes ensayando y grabando la música que sirve de banda sonora.

Al nivel del encuadre sonoro, Godard quiebra la vinculación audio-vídeo en el interior del plano presentándolos de forma fragmentaria, pero aunados en la configuración del discurso para crear una imagen fraccionada genuinamente cinematográfica. Godard genera, tal como lo describe Deleuze, un solo continuo sonoro, continuo compuesto de fragmentos.

Nombre: Carmen, utilizará los movimientos musicales, los actos de habla, los ruidos de puerta, los sonidos del mar o del <<metro>>, los gritos de gaviota, los punteados de las cuerdas y los disparos de revólver, los arrastres de arco y las ráfagas de ametralladora, el <<ataque>> de música y el <<ataque>> del banco, las correspondencias entre estos elementos y sobre todo sus desplazamientos, sus cortes, para formar la potencia de un solo y mismo continuo sonoro.¹⁷⁶ (Deleuze 2012:130).

Del mismo modo que el cubismo analítico, al nivel de la fragmentación, distorsionaba los rasgos de reconocimiento visual fusionando diferentes *representamenes* para asociarlos en un signo nuevo, Godard escoge un fragmento de *representamen* audiovisual (imagen del Sena y un metro circulando en un puente levantado en su superficie) para asociarlo a otro fragmento de *representamen* audiovisual (el sonido del mar y las gaviotas), y aunarlo en un signo nuevo, cuya composición queda distorsionada. Las potencialidades que se articulan en el nuevo *genesigno*, una potencialidad visual y una sonora, quedan fusionadas, tal como señala Deleuze, en un mismo signo nuevo. El sonido y la imagen no se separan, se fusionan en una nueva concepción genesígnica que activa el pensamiento de la misma manera que un pedazo de periódico se asocia con una guitarra en un *collage* de Picasso generando un signo nuevo, que distorsiona la relación triádica convencional entre *representamen*, *objeto* e *interpretante*.

¹⁷⁶ Deleuze op. cit.

Mejor que invocar el significante y el significado, se podría decir que los componentes sonoros no se separan sino en la abstracción de su audición pura. Pero en cuanto son una dimensión propia, una cuarta dimensión de la imagen visual (lo que no quiere decir que se confundan con un referente o un significado), entonces forman todos juntos un solo componente, un continuo. Y en la medida en que rivalizan, se tapan, se atraviesan, se interceptan, en esta misma medida se trazan en el espacio visual un camino pleno de obstáculos, y no se hacen oír sin ser vistos también, por sí mismos, independientemente de sus fuentes, al mismo tiempo que hacen leer la imagen un poco como una partitura.¹⁷⁷ (Deleuze 2012:310).

Si en *Pasión* Godard creaba una nueva subserie genesígnica articulada en torno a la pintura, en *Nombre: Carmen* la nueva subserie queda articulada en torno a la música. La *Cármén* que dio lugar a la obra de Mérimée, también es un motivo musical a través de la Ópera de Bizet, cuyos acordes silvan personajes anónimos de forma ocasional.

1º nivel - significante – noosigno – sentido: imagen del Sena sobre cuya superficie observamos el trazado del metro mientras escuchamos sonido de olas y de gaviotas.

2º nivel - significado – lectosigno – idea: el sonido no invita a ser leído como un encabalgamiento de audio de un plano anterior o posterior, tampoco como una imagen sonora articulada en la mente de un personaje, su razón de ser no está dictada por la lógica de la acción sino por el discurso, la pista sonora adquiere un nivel de significación que trasciende la configuración de la acción.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir: el conflicto dialéctico queda articulado entre la mirada que trata de dar un significado a lo real (París y el Sena de noche) y lo real asignificante (imagen de un río y sonido de un mar). Godard nos invita a dirigir la mirada y el oído a las partes que integran el nuevo signo, no solo nos invita a captar la mirada sino también el sonido como percepción sonora, no solo a mirar sino también a ver, no sólo a oír sino también a escuchar. El todo, una vez más, ofrece un significado aparente a la mirada clásica, las partes devuelven el significado renovado, acto de mirar y acto de escuchar como actos de significar, siendo lo invisible la meta de esta serie genesígnica, la página en blanco de Mallarmé de la que hablaba Godard: el pensamiento.

¹⁷⁷ Deleuze op. cit.

Para cerrar su serie sobre lo sublime, Godard somete a una reinterpretación la inmaculada concepción trazando una reflexión sobre la belleza del cuerpo femenino en su dimensión mística, a través de la imagen (remitiendo al catolicismo) y el sonido (remitiendo al protestantismo), imagen y sonido que se funden en un nuevo signo audiovisual escópico, como lo hacían en *Nombre: Carmen*.

El catolicismo es la imagen, mientras que el protestantismo de Lutero es la música. La música protesta contra la imagen. Por eso he utilizado la música de Bach en esta película [*Je vous salue, Marie*]: es la música de la Reforma, música que protesta contra las imágenes católicas.¹⁷⁸ (Godard 2010:244).

Después de captar la imagen del amor profano, sensual, a través de Carmen, Godard quiere captar el amor en su dimensión mística, protestando contra la configuración de la imagen católica. En esta película Godard lleva al extremo su iconoclastia, ya manifestada en su ruptura de las normas que articulan el lenguaje cinematográfico en su concepción clásica, para (re)presentar lo que nunca se ha podido representar, la concepción de la Virgen María. Godard se adentra en el terreno de la imagen sagrada por excelencia, la sagrada familia, llegando a la cúspide de lo sublime. Godard no pretende negar el carácter sagrado de esta imagen sino cuestionarlo.

“Sacred things are sacred. But as moviemaker I ask why they are sacred for the image but not for words, why you can say the word ‘sacred’ and why you can’t just shut up and show ‘sacred’¹⁷⁹. (Loshitzky 1997:95).

Godard continúa articulando la dialéctica entre lo representable (lo real) y lo sublime irrepresentable al presentar (mirar, hacer mirar y hacer escuchar) lo que ha estado prohibido representar, vedado a la mirada. Este planteamiento enlaza, de nuevo, con lo imposible de representar, lo invisible, el pensamiento. Las imágenes fragmento que componen *Yo te saludo, María*, tal como señaló el propio Godard, quieren liberar al significante de su significado. De la misma manera que en *Sálvese quien pueda (la vida)* Godard filma el paisaje en campo y contra-campo, ahora dirige la mirada a objetos naturales, completamente alejados de los objetos artificiales que integraban la imaginería pop de *Pierrot el loco*: la luna, el sol, el agua, el cuerpo liberado de erotismo, el cuerpo como carne. Todos estos objetos son presentados como imágenes- fragmentos, miradas puras, carentes de toda acción, de todo significado dramático.

¹⁷⁸ Godard op. cit.

¹⁷⁹ Loshitzky op. cit.



Figura 63
Fotoframas de *Yo te saludo, María*

La intención de Godard en estas imágenes-fragmento es, en sus propias palabras, captar el *nacimiento de los signos*, (...) *el proceso físico que hace posible la naturaleza*¹⁸⁰. De la misma manera que Margerite Duras en *Sálvese quien pueda (la vida)* invitaba a mirar las cosas como si fuese la última vez, en esta película Godard invita a mirar como si fuese la primera vez, de ahí su vuelta a la familia original.

Godard quiere captar la dimensión pura del signo, sin estar contaminado por el significado (la ley) contra el que Godard erige su cine. Volver a la pureza del signo y elevarlo a un nuevo significado. Volver a la pureza de la mirada, mirar el significante que nunca se ha podido mirar, para alcanzar un significado al que nunca se ha podido acceder. La imagen escópica llega a su punto culmen: el cuadro cinematográfico se quiebra en lo profundo de su construcción, la unión sagrada entre significante y significado se rompe, de la misma manera que se rompe la unión sagrada entre los miembros de la familia original. En *Numéro Deux* se fraccionaba la familia media francesa en una multiplicidad de identidades y de imágenes. En *Yo te saludo, María* se quiebra la familia sagrada en sus componentes individuales. El significado se muere, el Todo unificador de la familia original, de la narración clásica y del propio signo, se quiebra. Ya solo nos queda el significante puro, original, para ser rebautizado (volvemos a la refundación del lenguaje) mediante una nueva mirada.

Al final de su inmaculada concepción, María ha dejado de ser un signo puro, divino, fusionado con la identidad del Todo, de Dios. El Todo se ha fraccionado y María es una mujer independiente de dicho Todo, una identidad individual, Mirándose al espejo retrovisor, que le devuelve su nueva imagen, se pinta los labios de rojo. La virgen ya no es virgen, el signo ya no es virgen, invita a ser mirado por primera vez: *Yo soy virgo, y no he querido este ser, he marcado el alma que me ha ayudado, eso es todo*. La Virgen se pinta los labios, adquiere una boca para hablar, para significar. La

¹⁸⁰ Op. cit. Godard. p. 247.

mirada se aproxima en fragmentos cada vez más cercanos al agujero al que nunca había podido acceder.



Figura 64

Fotoframas de *Yo te saludo, María*

Volviendo al esquema de Roland Barthes, en su nueva serie, Godard parte de la referentes visuales descontextualizados, la imagen ya no remite a lo real sino a lo visual, a lo observable y a lo escuchable, que es tomado como lenguaje objeto. Este planteamiento alude a la intención del cineasta de recuperar su identidad como director, su mirada y su audición, tras haber llegado a la total ruptura. El metalenguaje de la nueva serie genesígnica habla de la realidad como visión cuyo significado está más allá del acto de mirar.

<u>Significante:</u> referente visual o sonoro que remite a un cuadro o un paisaje.	<u>Significado:</u> el cuadro o el paisaje como concepto.
<u>Signo:</u> objeto real u objeto artístico, sonido real o sonido artístico, todos descontextualizados, que remiten al acto de mirar y al acto de escuchar.	<u>Significado:</u> el carácter descontextualizado del objeto le niega el significado, la imagen es asignificante.
<u>Signo:</u> Serie de la imagen–escópica, belleza de la imagen que se resiste a significar, es solo mirada o escucha.	

Quinta Serie: La búsqueda del discurso. La imagen - motivo

La siguiente película de Godard, *Detective* (*Déetective*, 1985), fue un proyecto de encargo. Solo necesitaba rodar una película que le permitiese ganar dinero para finalizar *Yo te saludo, María* y el resultado superó las expectativas. *Yo no quería hacer Detective, aunque ahora que la he hecho no me molesta. Fue un hijo no deseado*¹⁸¹ (Godard 2010:247). Este hijo no deseado vuelve a recuperar la subserie genesígnica *noir* de la etapa *Nouvelle Vague*, sin embargo, Godard no pretende parodiar o deconstruir de nuevo el género americano y el cine clásico, ni exhibir sus mecanismos narrativos, sino transportar todos los códigos del cine clásico al presente. En su nueva etapa Godard intenta reconstruir un discurso (explorar su posibilidad) tras haber llevado al máximo su fragmentación con *Numéro Deux*. La voluntad de explorar la posibilidad de construir un discurso con las piezas que han resultado tras su ruptura es el núcleo de su nueva serie. El hecho de que los fragmentos sean las piezas (a nivel conceptual) resultantes de la ruptura, hace que estas piezas se conviertan en motivos. La articulación de la imagen ya no es mirada, ahora explora su capacidad de articularse como motivo visual.

Detective navega entre los pedazos del *noir* para ver si queda algo de inocencia (materia asignificante) que le permita articular una mirada nueva. A Godard le sigue interesando la materia pura (como los colores puros), la materia asignificante, para rebautizarla con un nuevo significado. Volvemos a la refundación del lenguaje y volvemos al signo fraccionado desde el interior, un significante puro quebrado de su significado implícito (documental) o explícito (ficcional). Godard explora la posibilidad de mirar de nuevo (ejecutar una nueva mirada), de volver a construir un discurso *noir* recurriendo a significantes fraccionados, liberados de un significado impuesto por la acción, imágenes-fragmento asignificantes. La imagen documental de la etapa *Nouvelle Vague* era una sinécdoque, una parte que remite a un todo externo, cada imagen era un fragmento que se denunciaba como tal pero que remitía al todo del que era extraído, habitualmente diferentes facetas de la realidad de París o Francia. Ahora la imagen de la etapa escópica es metonimia, no remite a ningún todo, es un trozo de realidad en bruto, descontextualizado, pero rebautizado mediante la mirada, una cosa designada con un nuevo nombre, rebautizada.

Detective nos sitúa en el terreno del *noir* con detectives privados cubiertos con gabardinas, revólveres, sangre, boxeadores, hombres mafiosos de aspecto misterioso, cigarros, mesas de billar... pero al mismo tiempo nos sitúa en el terreno de la mirada. El detective es también un espía que se dedica a mirar lo que sucede a su alrededor. Los primeros planos de la película se corresponden con la mirada del detective (equiparado aquí al cineasta) que recurre a una cámara de vídeo para explorar el *gestus* de los sospechosos que transitan la calle situada frente al hotel. El detective detiene, ralentiza y activa la imagen elástica y manipulable del vídeo, explorando de nuevo la relación entre

¹⁸¹ Godard op. cit.

fotograma y plano, la dialéctica entre fragmentos, la exploración escópica del *gestus* deleuziano (o brechtinao), volvemos al terreno de *Sálvese quien pueda (la vida)*.

El espacio que constituye el marco sobre el que este detective despliega su mirada es el espacio clausurado de un hotel, que se convierte en un inframundo cinematográfico en el que diferentes personas se han quedado atrapadas para comportarse como si fuesen personajes de una película *noir*.

Lo que se articula alrededor del detective no es, por tanto, una trama criminal, es cine, y la mirada que este detective-cineasta proyecta es una mirada cinematográfica que quiere convertir la materia en cine. La novia del hijo del detective dice que la mujer que este espía al otro lado de la calle parece asustada, el detective comenta que en cualquier momento puede ocurrir una catástrofe, ella replica: *en la clase de psicología nos dijeron que una catástrofe es la primera estrofa de un poema de amor*. Todo es forma, nada es acción, la peor de las catástrofes que pueda ocurrirle a los personajes es la forma de la catástrofe, forma que puede dar origen tanto a un poema como a una imagen-tiempo que convierte la materia en bruto en cine negro.

Si en el hotel que habitan estos personajes todo es forma, finalmente todo es cine. En un momento anodino para la acción, la cámara asciende al techo de una enorme sala para filmar el movimiento anodino en picado. La imagen se llena de música, la música no se adapta al estado anímico de la imagen, lo crea, lo anodino deja de ser anodino para ser cine. Cada imagen es un fragmento y cada componente de la imagen un componente del signo visual y sonoro, signo enteramente audiovisual. Las imágenes-fragmento no temen a la abstracción, la abstracción de la materia en bruto, sin interesarse por la acción. La cámara apenas se adapta a la dinámica de la acción, no le rinde tributo al todo, solo a sí misma. La imagen es estática y no está interesada en describir el espacio (la acción). Del mismo modo que la imagen-tiempo no tiene clausura, el espacio en el que transcurre *Detective* tampoco tiene clausura, es un espacio fragmentado, cada fragmento empieza y termina en su propio encuadre, existe para sí mismo, es un espacio fragmentado en el cuadro pero ilimitado en el pensamiento al igual que la mirada que lo crea es ilimitada, tampoco tiene clausura, regresando a la indeterminación de la imagen-tempo, articulada entre lo limitado y lo ilimitado. La dialéctica ya no se articula entre lo real y su representación, sino entre la materia y el pensamiento, entre lo (re)presentable y lo irrepresentable. Al intentar ver *Detective* siguiendo la acción, nos damos de bruces con una acción impenetrable, una vez más, en el camino de vuelta nos topamos con la mirada. El caso quedará sin resolver porque lo que interesa es la investigación, investigar como acto de mirar, mirar los fragmentos para poder mirar más allá. Finalmente, el fragmento no limita, sintetiza para llegar más lejos, para llegar al pensamiento, a lo inconmensurable. ¿Dónde se encuentra el pensamiento? en el límite entre plano y plano, en el *entre*, en el montaje.

Chica joven rubia: ¿Qué es la verdad?

Jim Fox Warner (boxeador): Entre aparecer y desaparecer.

Si *Detective* exploraba la posibilidad de articular un discurso cinematográfico que recupere los códigos del cine negro, *King Lear* (1987) se construye como la dificultad de realizar una película a nivel particular y la imposibilidad de articular un discurso a nivel general. Godard ofrece una perspectiva apocalíptica en un contexto histórico en el que la posibilidad del discurso ha muerto.

Esta película fue planificada como un acuerdo en el festival de Cannes entre Godard y Menahem Golan (Canon Pictures) con el objetivo de que la película ganase el festival al año siguiente y para la que Godard contaría con grandes estrellas norteamericanas como Norman Mailer o Woody Allen. Finalmente la película no fue estrenada en Europa y tuvo una pequeña presentación en Estados Unidos, tal como señala Douglas Morrey en su ensayo sobre Godard¹⁸² (Morrey 1988:168). Las dificultades a las que se enfrentó este proyecto y que finalmente relegaron la película a la sombra, están enunciadas dentro de la propia película, que se abre con una llamada del propio Golan expresando sus dudas sobre si la película estaría lista para el festival de Cannes. Este planteamiento lleva a una nueva dimensión la articulación de imágenes-fragmento y sonidos-fragmento que delatan el proceso de escritura y la elaboración de la película. En este sentido, Godard había introducido anteriormente miradas a cámara de personajes y la filmación del propio mecanismo de escritura (la cámara) en proceso de filmación (*Le Mépris*, *La Chinoise*). La ambivalencia de la imagen en el seno de la concepción del centro de indeterminación de la imagen-tiempo hace que la dimensión dialéctica que se articula entre el discurso y su producción englobe la totalidad de la película. Esta articulación convive con otros dos polos, el humor y la tristeza.

La concepción fragmentaria de la banda de audio es llevada también al extremo en *King Lear* de forma que conviven en estructura convergente tres pistas de audio, voces en over u *over* y los sonidos ambiente. Por otro lado, el texto del que la película sirve de comentario, el *King Lear* de Shakespeare, es explorado igualmente de forma fragmentaria mediante las citas que su sucesor (Shakespeare V) anota a modo de frases de su ancestro pronunciadas intermitentemente por los personajes.

La dificultad de articular un discurso se sitúa en un entrono apocalíptico lo que nos sitúa en una nueva subserie genesínica de Godard iniciada con *Week-End*. Cada serie y subserie en el cine de Godard, que puede articularse a nivel de la totalidad de la película o de un fragmento, se instituiría como tal la segunda vez que se recurre a ella. Si en *Week-End* se retrataba el ocio burgués como un apocalipsis que llegaba al canibalismo, en este caso Godard explora la supervivencia del discurso en una era “post-civilización” cuya transición estaría marcada por el desastre de Chernóbil. Godard

¹⁸² Morrey, Douglas. *Jean Luc Godard*. Manchester University Press. Manchester. 1988.

establece una mirada melancólica hacia un pasado en el que el discurso era todavía posible dando lugar a grades textos como *King Lear*, recuperable mediante una exploración arqueológica que sólo nos permite acceder a él de forma fragmentaria.

Por otro lado, en *King Lear* Godard consolida otra sub-serie genesígnica, el autorretrato, serie que ya iniciase en *Nombre: Carmen*, volviéndose a presentarse a sí mismo como un “loco”. En este caso, Godard es el profesor Pluggy, del término inglés *plug*, enchufe. El nombre con el que Godard bautiza a la nueva versión desquiciada de sí mismo alude al concepto de conexión estando su propia cabeza llena de cables y conectores que simbolizan los infinitos fragmentos que su cine conecta. Al igual que el propio Godard, el profesor Pluggy es una especie de ermitaño recluido en una gruta en Suiza lejos de los circuitos de producción de discursos oficiales.

A la hora de configurar sus propios auto-retratos, la imagen-fragmento de Godard se articula en torno al conflicto dialéctico entre locura y cordura, siendo ambos polos las caras de una misma moneda. Ambos polos se articulan mediante la dialéctica que el cine pone en juego entre luz y oscuridad, dialéctica que nos lleva a la articulación ya puesta en juego en la trilogía sobre los sublime entre lo visible, realidad en bruto, y lo invisible, el pensamiento. En *King Lear* la realidad en bruto es considerada como la nada (No thing), lo único que existe es el pensamiento. La realidad en bruto no nos muestra la verdad (mentira – lear), el hombre no puede encontrar la verdad fuera de sí mismo. Analizar la manera en la que nuestro pensamiento se enfrenta a esa realidad en bruto (enfrentamiento fragmentario), es lo único que nos permite hallar la verdad: el pensamiento.

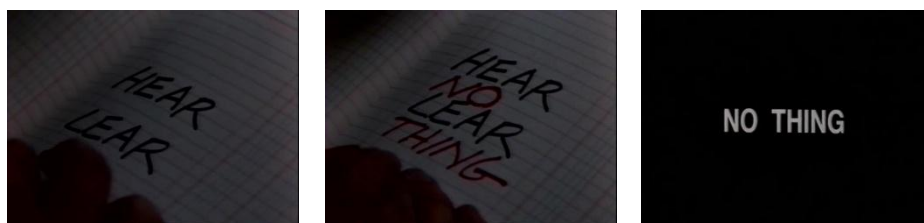


Figura 65
Fotogramas de *King, Lear*

Esta dialéctica entre verdad y mentira, luces y sombras, se presenta en el fragmento-autorretrato de *King Lear* cuando un personaje intenta prender unas ramas para hacer un fuego, personaje al que el profesor Pluggy ofrece un mechero. Poco a poco el espacio que habitan los personajes se va inundado de sombras según avanza la tarde. La nada y el significado estarían igualmente conectados. Reflexionando sobre el fuego, el profesor Pluggy ofrece una explicación de la concepción del montaje de Godard, presentado como una dialéctica entre luces y sombras.

Personaje 1: It is born and it is burnt. It begins from the thing it ends, at the same time. Birth and death linked, like mouth and bread.

Professor Pluggy: The answer to your question is that. What we are searching for is like fire. It is born from what it destroys.¹⁸³

Esta explicación encierra la concepción de la imagen-fragmento de Godard. Un significante-fragmento sucede a otro significante fragmento, en el *entre* articulado mediante el montaje se articula en sentido. Los dos significantes-fragmentos son la luz aparente, la realidad bruta. Dichos fragmentos son quemados por el significado que surge en el espacio situado entre ambos (el afuera situado en el *entre*). El pensamiento es el fuego, la luz auténtica, que quema las imágenes para nacer.

La construcción del discurso cinematográfico (su imposibilidad) vuelve a ocupar el núcleo del siguiente título de Godard *Cubre tu derecha. Un lugar sobre la tierra* (*Soigne ta droite. Une place sur la Terre*, 1987), que vuelve a recuperar la subserie del cine dentro del cine, y consolida, a su vez, otra nueva subserie, el discurso articulado como comentario de un texto clásico, en el sentido de texto perteneciente a la época en la que el discurso era todavía posible, antes trabajó con *King Lear* de Shakespeare y en este caso de trataría de “El idiota” de Dostoievski. Por otro lado, en esta película a Godard le interesa el concepto de la proyección: *Esta vez hablo de la proyección y creo que, aparte de Buster Keaton, nadie había hablado de ello. El aparato de proyección, la cabina y el ser humano que se proyecta al mundo.*¹⁸⁴ (Godard 2010:250).

Al igual que *King Lear* comenzaba con el sonido de una llamada telefónica de Menahem Golan pidiéndole a Godard las latas con *King Lear* por la prisa que corría para presentar la cinta en Cannes, *Cubre tu derecha* comienza con el sonido de una llamada telefónica. El mundo de los discursos oficiales se dirige al cineasta-idiota para pedirle las latas que contienen su discurso no oficial. Godard ejecuta su venganza contra todos los que le introdujeron en el altercado que fue *King Lear*.

Voz over narrador: Hacia finales del Siglo XX, suena el teléfono en casa del idiota. Termina su trabajo, y se dispone a pasar una velada tranquila como se encuentran aún en regiones abandonadas de Europa, a medio camino de los bosques del sur de Alemania y los lagos del norte de Italia. Ahí, ahí suena el teléfono. La voz es desconocida y amable pero autoritaria. En las altas esferas acceden a perdonar los varios pecados del idiota, pero debe rápidamente inventar una historia, filmarla y entregar una copia al final de la tarde en la capital.

¹⁸³ (No existe versión subtitulada de la cinta por lo que ofrecemos una traducción libre). Personaje 1: Nace y es quemado. Empieza con lo que termina, al mismo tiempo. Nacimiento y muerte conectados. Como la boca y el pan. / Profesor Pluggy: Esa es la respuesta a tu pregunta. Lo que estamos buscando es como el fuego. Nace de aquello que destruye.

¹⁸⁴ Godard op. cit.

Godard se proyecta a sí mismo fraccionado en una estructura triádica: el idiota (sabio trascendental y bufón), el individuo (ser terrenal arrastrado en el absurdo) y el hombre, quien demanda historias a los dos “locos” que conviven en él, el terrenal y el trascendental. Esta estructura triádica remite a la estructura del signo: significante (Godard terrenal), significado (Godard trascendental) y signo (el hombre que aúna a los dos y se alimenta de las historias que le proporcionan). De la misma manera que en *Detective*, el intentar descifrar las imágenes-fragmento que Godard articula en su nuevo discurso vuelve a chocar con el sin sentido. Sin embargo, al darnos la vuelta nos encontramos con la mirada fragmentada, el lenguaje y el pensamiento.

Godard vuelve a recuperar la lucha dialéctica entre lo terrenal (fragmentos de lo real) y lo trascendental (espacio situado en el *entre*, articulador del pensamiento). Esta tripartición de su personalidad se canaliza por un lado mediante un ser absurdo que se mueve arrastrándose, y por otro el personaje interpretado por el propio Godard, convertido en bufón que toma una avión para subir a las nubes (volvemos al tema del cielo como límite de lo representable) y entregar después un montón de películas que le permitan ser perdonando de sus errores y readmitido entre el resto de los mortales, películas que le permitan encontrar *un lugar sobre la tierra*, como el título indica.

Por otro lado, la película continúa articulando el concepto de *discurso en construcción* que ya utilizase en *La Chinoise* y *King Lear*. Una película que reflexiona sobre la construcción de discursos se presenta a sí misma como discurso en construcción y que nunca encontrará clausura (dada su vocación de inconmensurabilidad) construyéndose el discurso exclusivamente en el pensamiento del espectador. Godard nos ofrece imágenes-fragmento a modo de piezas de un puzle siempre incompleto (puesto que no tiene clausura) para que construyamos nosotros mismos el discurso que la película propone (pero nunca impone) en nuestro pensamiento. En este proceso, no sólo se construye mediante la imagen sino también mediante el sonido. Al igual que sucedía en *Nombre: Carmen*, la banda sonora no es un acompañamiento musical de la imagen, las imágenes son imágenes sonoras y los sonidos son sonidos visuales. El elemento nuclear de la banda de audio está articulado en diferentes fragmentos audiovisuales que muestran el proceso de construcción de un discurso musical por parte del grupo *Les Rita Mitsouko*.

La carencia de vinculación sensorio-motriz entre imágenes que analizaremos en la estructura narrativa vuelve a articular la fuerza del *entre*, los límites de las imágenes y su carácter de fragmentos. Dicho montaje de segmentos alcanza el título de la película (*Cubre tu derecha. Un lugar sobre la tierra*), al igual que lo haría con *Sálvese quien pueda (la vida)*.

Pienso que lo que existe está *entre*. Y quizá, si hay un doble título es porque quizá existía el deseo de darle a la película un título clásico y comercial, “Sálvese quien

pueda” es una expresión hecha, pero al mismo tiempo quería llamarla “La vida”, o llamarla “la alegría”, o “el cielo”, “la pasión” o algo así.¹⁸⁵ (Godard 2010:161).

El aislamiento de cada imagen como un fragmento se ve favorecido por la articulación narrativa mediante la voz over de un “narrador” que nunca se refiere a hechos sino a pensamientos. El universo que compone *Protege tu derecha. Un lugar sobre la tierra* es un mundo desintegrado, la voz del narrador habla de la muerte de Dios y la ruptura o quiebra de la lógica.

Voz over narrador: ¿Dónde ha ido Dios? Grita. Lo hemos matado. Ustedes y yo. Todos somos sus asesinos. ¿Qué es la guerra amigo, sino un intercambio de balas y billetes? Pero ¿cómo nos hemos bebido de un trago todo el mar? ¿Quién nos ha dado fuerzas para borrar el horizonte? ¿Qué hacíamos mientras desgajábamos esta tierra de su sol? ¿Aún hay alguien arriba o abajo?

El relato ya nunca más volverá a existir, ya solo existe la posibilidad de construir comentarios, tal como dice uno de los personajes: *un escritor argentino declaró incluso que era una locura escribir libros, valía más fingir que esos libros ya existían. Basta dar un resumen, un comentario.* La película se construye como un comentario cinematográfico sobre *El idiota* de Dostoievski articulando mediante imágenes-fragmento que vuelven a situarse en el centro de indeterminación propio de la imagen-tiempo, articulado esta vez entre dos polos, el lamento y el humor. *La sonrisa lamenta y el lamento sonríe*, tal como dice el propio Godard interpretando, de nuevo, a una versión desquiciada de sí mismo.

La carencia de vinculaciones lógicas entre imágenes y la canalización narrativa mediante una voz over que cohesiona el relato, da pie a Godard a dar cabida a imágenes que funcionan como motivos visuales con un carácter metafórico o simbólico como el hombre que se asesina a sí mismo (*Siempre tuve la sensación de que en mi hay alguien asesinado*), la puerta que simboliza la transición entre muerte y vida (el sentido y el sinsentido), o los nudos de vallas metálicas que simbolizan al hombre terrenal preso del sinsentido.

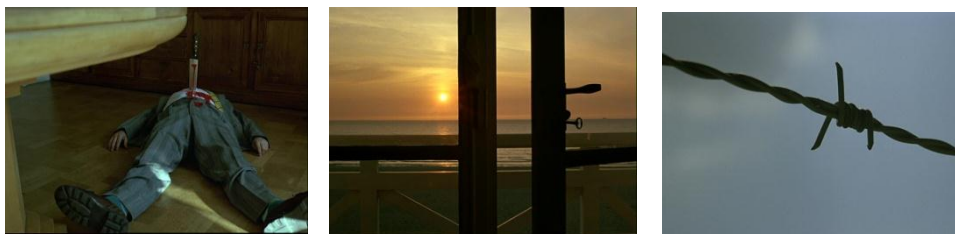


Figura 65
Imágenes-motivo de *Cubre tu derecha. Un lugar sobre la tierra.*

¹⁸⁵ Godard op. cit.

Finalmente el tema de la proyección del que Godard quería hablar articula el cierre de la película. Tras proyectarse a sí mismo en una estructura triádica fragmentada, su yo-hombre (signo) proyectará una película (su re-presentación) que ha sacado de la fusión de su yo terrenal (significante) y su yo trascendental (significado). Será la articulación del discurso la que salvará al hombre del vacío y con la que recobrará su identidad (su lugar sobre la tierra) al igual que María en *Yo te saludo, María* cuando recuperaba su boca. *En el vacío, la mínima creación se convierte en milagro*. El Godard hombre entra en la cabina para proyectar una película, proyectar el *lugar sobre la tierra* que ha encontrado mediante el discurso: el cine en su naturaleza de luz proyectada sobre las sombras, capaz de recuperar el sentido primigenio del ser humano, el lenguaje es refundado, reiniciado, recommenzado.

Voz over narrador: Pero aunque aún veía ese silencio, casi antes de haberlo visto, ya no lo veía más. Es porque una última vez, la noche reunía sus fuerzas para vencer a la luz. Pero la luz golpeará a la noche por la espalda. Y, al principio, muy suave, como si no quisiera asustarlo, el susurro que el hombre ya percibió hace mucho tiempo, hace tanto tiempo, mucho antes de que el hombre existiera, ese susurro recommienza.

Con *Nouvelle Vague* (1990) Godard continúa explorando la posibilidad de construir un discurso cinematográfico. En esta ocasión vuelve su mirada hacia atrás, hacia la *Nouvelle Vague*. La exploración audiovisual que la película propone ya no se dirige a poner en cuestión los mecanismos de construcción de la narrativa clásica y del cine de género, ya nada nos lleva a la iconografía que Godard puso en imágenes en su primera etapa. Ahora la exploración se dirige a revisar lo que supuso la *Nouvelle Vague*. Esta exploración se articula en dos niveles. En primer lugar asistimos a la descomposición sensorio-motriz del drama de pareja en el seno de la imagen-tiempo, tal como lo expresaba Deleuze con respecto a *Le Mépris*, pero ofreciéndose ahora como el motivo cinematográfico por excelencia del cine de la *Nouvelle Vague* (*Jules et Jim* (François truffaut, 1961), *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Al final de la escapada...*). Si en su primera etapa Godard revisitaba los códigos de un cine en el ocaso, ahora revisita los códigos de un cine del que él fue uno de los inventores y que también se encuentra en su ocaso. En segundo lugar, asistimos a una nueva utilización del conflicto hombre-mujer, que adquiere una dimensión simbólica, trasladándose a un conflicto puramente cinematográfico: el de productor y autor, relación compleja pero inevitable, ya que para poder hacer cine ambos se necesitan mutuamente. El autor (Richard Lennox / Alain Delon) es rescatado por la productora (Elena Torlato-Favrini / Domiziana Giordano) que lo acoge en su mansión, y le somete a su autoridad, para más adelante deshacerse de él obligándole a bañarse en el lago a pesar de que no sabe nadar. Él volverá del lago en una versión restaurada de sí mismo, ahora es él quien toma la iniciativa y ella quien es sumisa, situándonos en la dimensión simbólica que Godard da

al agua relacionada con el bautismo y la refundación. Cuando vuelvan al lago, será él quien la rescate a ella cuando caiga al agua, de esta manera se recupera el equilibrio y se restaura el amor, productor y autor encuentran la balanza y el vínculo, y el cine (el discurso) vuelve a ser de nuevo posible. La posibilidad del amor del amor y la posibilidad de la narración caminan de la mano (*el amor es una creación*) en un contexto apocalíptico en el que el viejo mundo se ha perdido definitivamente: *Era un tiempo en que había fortalezas ricas y pobres a tomar, alturas a escalar, tesoros bien guardados para preservar su atractivo. La suerte estaba en el negocio.*

Cada frase es un fragmento y un motivo en confrontación dialéctica (hombre >< mujer, naturaleza >< hogar, ricos >< pobres, amos >< sirvientes). A su vez cada frase es un fragmento, una cita literaria, tanto en sonido *in* dialogado como en sonido *over* u *over* narrado. Todas estas frases se articulan en torno a la dialéctica amor-desamor, discurso-oscuridad (con prolongados fundidos a negro), arte-dinero. Todas las frases forman un *collage* sonoro reflexionando sobre el amor y el ocaso de la civilización, que finalmente se restaura mediante la reconciliación entre arte y dinero. Al igual que sucedía en *Cubre tu derecha*, algunas imágenes y frases se convierten en *leitmotivs* que se repiten de forma intermitente.

La manera que autor y productor (la protagonista es productora de cine) se salvan y se hunden mutuamente, supone una reflexión de Godard sobre la *Nouvelle Vague* como un movimiento que salvó al cine dominado por los productores de su propio hundimiento, un cine dominado por la vanidad y en el que Jack Warner era más importante que Howard Hawks. En la actualidad el contexto ha cambiado, siguiendo la reflexión de la voz en *over*, en el mundo actual (en el cine actual) ya no habría fortalezas que tomar, alturas que escalar ni tesoros cuyo atractivo explorar. Ya solo nos queda, al igual que al Shakespaeare V de *King Lear* bucear entre los restos del pasado con la mirada de un arqueólogo para rescatar los fragmentos de discurso que nos permitan articular discursos nuevos, siempre fragmentarios, tal como hace Godard en *Nouvelle Vague*.

Las películas de la nueva serie genesígnica cierran su articulación como un conflicto dialéctico articulado en torno a la posibilidad del discurso.

1º nivel - significativo – noosigno – sentido – viejo lenguaje: realidad en bruto descontextualizada a nivel espacial y temporal.

2º nivel - significado – lectosigno – idea - muerte del lenguaje: las imágenes cuestionan su propia capacidad de articular un discurso debido a la lucha dialéctica entre su naturaleza de materia en bruto (asignificante) y su utilización discursiva (significante) ya sea recurriendo a los códigos del cine negro, de la *nouvelle vague* o a la

articulación del fragmento como comentario textual. El desplacer llega mediante el carácter de la materia que se resiste al significado.

3º nivel - signo – *genesigno* – articulación de una serie – potencias – devenir – nuevo lenguaje: los fragmentos se agrupan en cadenas divergentes que dotan al fragmento asignificante de una potencialidad significativa. El fuego que ocupa el *entre* y que impide encontrar el sentido en el fragmento (los fragmentos se queman), permite hallar el significado en el conjunto. Godard se aproxima cada vez más al vaciado de la imagen, de la apariencia, y a la destrucción del lenguaje para reencontrar el significado en un lenguaje nuevo articulado mediante la confluencia de fragmentos.

Volviendo al esquema de Roland Barthes, en su nueva serie, Godard parte de la una realidad en bruto descontextualizada, la imagen ya no remite a la mirada, y sigue siendo asignificante. El metalenguaje de la nueva serie genesígnica habla de la imposibilidad de articular un discurso con lo real asignificante y la necesidad de esquivarlo (esquivar lo real) para hallar el significado más allá de la apariencia.

<u>Significante</u> : realidad en bruto y descontextualizada.	<u>Significado</u> : materia componente de un discurso.
<u>Signo</u> : imagen como cadena de un discurso mayor.	<u>Significado</u> : la ilógica discursiva le niega el significado a la imagen.
<u>Signo</u> : Serie de la búsqueda del discurso, la imagen en bruto se vuelve asignificante ante el sinsentido del discurso al que pertenece. El verdadero discurso ya no está solo por encima de la imagen, sino del discurso aparente.	

Subserie: entre la imagen-motivo y la imagen-documento.

Si *Nouvelle Vague* volvía la mirada a las películas articuladas en torno a la descomposición de la articulación sensorio-motriz del drama de pareja en el seno de la imagen-tiempo, *Allemagne 90 neuf zero* (1991) vuelve su mirada a *Alphaville* para recuperar la figura de su protagonista, Lemy Caution. En esta nueva etapa Godard no está interesado en recuperar la reflexión sobre los códigos del cine negro como haría en *Alphaville*, ahora nos encontramos en otra gama genesígnica, la actual reflexión se sitúa en el terreno de la posibilidad de articular un discurso. *Allemagne 90 neuf zero* cierra la distopía que proponía *Alphaville* en su retrato de una sociedad futura ficticia caracterizada por la deshumanización, presentando el Berlín (y el mundo) tras la caída del muro como el entorno deshumanizado que se planteaba en el otro título. Por otro lado, Godard recupera la subserie del apocalipsis iniciada en *Week-End* y que encontrábamos en *King Lear*. El nuevo Lemy Caution, auto rebautizado como Konrad Witrovsky, vuelve de entre los muertos, al igual que el Richard Lennox de *Nouvelle Vague*, para explorar la posibilidad de construir un discurso tras la caída del muro. Tal como su amigo le dice, *usted ha batido el record de la Bella Durmiente*. Lemy Caution, al igual que el Shakespeare V de *King Lear* despierta de su letargo convertido en una especie de arqueólogo que viniendo del este recorre la recién reunificada Alemania en busca del oeste, topándose con los fragmentos restantes de una cultura occidental fraccionada. Caminando por Oranienburger Straße encontrará un vendedor callejero que ofrece pedazos dispersos de esa cultura: *Su parte de la historia, solo 10 céntimos. Los pedazos de muro de Berlín, cinturones, libros, banderas*. Los fragmentos de la cultura quebrada se han convertido en objetos de consumo. Marx ha muerto y el capitalismo consumista que Godard denunció en su etapa revolucionaria ha triunfado. Cuando por fin Lemy Caution encuentre el oeste, se topa con las luces de neón y los escaparates del consumismo triunfante: *las tiendas están llenas de basura increíble. Pero lo que realmente se necesita no se encuentra jamás*. El viaje del este al oeste que propone la película comienza poniendo unas flores en la tumba de Marx y termina con el triunfo del capital (Deutsche Bank): *el dinero puede surgir victorioso*.



Figura 67
Fotogramas de *Allemagne 90 neuf zero*

Los fragmentos de la quebrada cultura europea que la película explora se articulan en cinco vertientes: el cine (clips de *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), *Alexander Nevsky* de Sergei Eisentein (1938), etc.), la filosofía (Hegel se invoca varias veces), la pintura ("La Rencontre" de Corbet), la literatura (citas de Alexander Pushkin entre otros) y la música (Beethoven, Mozart...). La articulación de esta subserie se mueve entre la imagen motivo (luces de neón como motivo del capitalismo o casas derruidas como motivo de la cultura occidental derruida) y la imagen documento (imágenes de archivo que ilustran la cultura europea perdida y el momento en el que esa cultura fue asesinada, en los campos de concentración).

Allemagne 90 neuf zero parte de una propuesta de la televisión francesa de realizar una película sobre la soledad. Godard traslada esta reflexión a la soledad del alma socialista y a la soledad del sujeto que intenta crear un discurso. La dificultad de articular un discurso está relacionada con la dificultad de encontrar una identidad (un lugar sobre la tierra) en un entorno en el que el discurso está impuesto, ocupado, siendo la televisión el símbolo de dicha ocupación por parte del consumismo capitalista. Cuando en *Cubre tu derecha* el Godard terrenal le ofrece al Godard hombre la posibilidad de localizar el discurso en la televisión, este lo rechaza espantado: *Ah no, no. La esclavitud no. El poder no.*

El arqueólogo audiovisual Godard a través del personaje Lemy Caution (que al igual que el detective de *Detective* de halla en busca del discurso) solo será capaz de encontrar la posibilidad de articular un discurso en el centro de indeterminación de la imagen-tiempo deleuziana, centro que en este caso se sitúa entre dos polos, la ficción y el documento:

Voz over narrador: ¿No está el narrador en una situación insostenible, aún más dura y solitaria ahora de lo que estaba antes? Creo que lo está. Sin embargo, él debe estar allí, ausente y presente, oscilando entre dos verdades inciertas, la del documento y la de la ficción.

Godard ya no habla de documental sino de documento, al igual que son documentos todas las citas textuales que se despliegan en la película y todas las citas visuales: campos de concentración, fragmentos de películas mudas o imágenes de generales nazis, entre otras. La imagen de registro ya no es un documental, las imágenes y los sonidos continúan siendo motivos y *leitmotifs* (el agua, el paisaje derruido, los sonidos de bombas o disparos). La serie genesígnica se articula en la convivencia del motivo y del documento audiovisual. Todos estos fragmentos son fragmentos inciertos, la verdad se encontraría en el *entre*, el afuera situado entre la colisión de fragmentos, quemándolos, para hacer surgir el pensamiento.

Este planteamiento no impide que Godard rescate series genesínicas previas como la ruptura de la identidad del entorno trazado por la máquina (equiparada en este caso a los dragones de “El Quijote”) trazada en *2 ó 3 cosas que sé de ella* y que vuelve a recuperar ahora en forma de motivo visual.



Figura 68
Fotograma de *Allemagne 90 neuf zéro*

Los criterios que unen *Allemagne 90 neuf zéro* con el resto de la obra de Godard vuelven a ser su reflexión sobre el lenguaje (*Hablamos y hablamos sobre el lenguaje. Que estamos hablando del lenguaje es evidente*) y su crítica del imperialismo consumista de la cultura made in U.S.A. La película parte de un texto de Giradoux que decía “Los Estados Unidos jamás han hecho la guerra. Sólo hacen la guerra civil”. Los fragmentos en los que quedó dividida Europa y que la película rescata de forma fragmentaria se articularon en la ruptura que supuso la Segunda Guerra Mundial originada como una guerra civil entre europeos.

Subserie: La imagen desnuda – la primeridad

Desde 1991 hasta el 2000 Godard redujo a dos títulos su producción cinematográfica de ficción, *Hélas pour moi* (1992) y *For ever Mozart* (1996), películas con las que Godard inaugura una nueva serie genesígnica: la verdad desnuda. La imagen es vaciada completamente de significado, es primeridad.

Hélas pour moi recupera el conflicto dialéctico entre lo visible y lo invisible, la luz y la oscuridad, llevando este conflicto al terreno místico y formando una subserie genesígnica con *Yo te saludo, María*. Godard se plantea la posibilidad de la creencia en Dios. Este planteamiento enlaza, a su vez, con la reflexión sobre la posibilidad de articular un discurso capaz de sacar al hombre del caos, de las tinieblas, y que nos permita encontrar, una vez más, nuestro *lugar sobre la tierra*. Esta misma articulación implica la propia experiencia del espectador, atrapado entre la incompreensión de la propia película, articulada mediante complejas referencias filosóficas fragmentarias, complejidad a la que alude el mismo narrador.

La trama vuelve a arrancar con la figura de un detective, en forma de un editor de libros, que llega a un pueblo de la orilla del lago Lemán, escenario tanto personal como cinematográfico de Godard, en busca de la posibilidad de encontrar una historia, lo que emparenta esta película con los títulos anteriores: *Abraham Klimt, editor. Intento averiguar qué ocurrió la tarde del 23 de julio de 1989. No sé si podría llamarse una historia*. Este detective parte de una doble investigación, por un lado investiga la historia de la adúltera Raquel y su marido Simón (ambos tomados de figuras bíblicas) y por otro lado investiga, una vez más, de la posibilidad de narrar una historia en el presente, cuando se ha perdido la articulación simbólica del pensamiento.

Voz over Abraham Klimt: Cuando mi bisabuelo tenía que realizar una tarea difícil, iba a un lugar del bosque, encendía un fuego y se sumía en una oración silenciosa. Y su tarea se cumplía. Cuando mi abuelo tenía ante sí la misma tarea, iba al mismo lugar y decía: “Ya no sabemos encender el fuego, pero aún sabemos la oración”. Y su tarea se cumplía. Después, él también fue al bosque y dijo, ya no sabemos encender el fuego, ya no conocemos los misterios de la oración, pero conocemos el lugar preciso en el bosque donde ocurría. Y eso debería bastar. Y bastaba.

Por otro lado, tal y como señala Colin McCabe, biógrafo de Godard, la historia de *Hélas pour moi* parte de una leyenda mítica. Se trata de la historia de Anfitríon, un general de Tebas, cuya ausencia de casa es aprovechada por Zeus para tomar la forma del general y acostarse con su esposa Alcmena. El resultado es su hijo Hércules. Entre los insertos del comienzo de la película, Godard nos avisa de que se trata de una historia basada en una leyenda, sin aclarar cual, y que se trata de una propuesta de película, lo

que nos lleva a la concepción de la película como una obra sin clausura, no es una película cerrada sino la proposición de una película abierta.

Además de los personajes mencionados, al comienzo de la película conocemos a una estudiante de literatura que se muestra sedienta de historias y que acude a la casa de su profesora a pesar de que las clases han terminado. La historia está integrada por personajes que persiguen discursos, en el centro de los cuales tenemos la figura de Raquel, una mujer que dice sufrir el dolor en la carne (se puede asociar a la frustración por una maternidad no colmada en referencia a la Raquel bíblica), y un Dios que adquiere la voz maquinal del Alpha de *Alphaville*, el robot que dominaba el mundo, y que persigue ahora una mujer de la tierra para acostarse con ella.

Al igual que en *Nouvelle Vague*, la película combina diálogos articulados mediante citas filosóficas (Walter Benjamin sería uno de los autores citados), con citas pronunciadas en *over* o en voz *over*, principalmente por Abraham Klimt, quien actúa como narrador. En una de estas reflexiones en voz *over* encontramos un planteamiento que encierra la descripción de la nueva articulación genesínica mediante la que Godard construye sus imágenes-fragmento. La voz *over* de Abraham Klimt se dirige directamente al espectador:

Voz *over* Klimt: Mis padres me bautizaron Abraham Klimt. Al no identificarme con nadie en esta historia, en la que honor y vergüenza están muy lejos de cómo los percibimos hoy y al situarme en el ámbito de la humanidad ordinaria, siento una repugnancia al afirmar crudamente lo que el espectador probablemente ya ha descubierto. Tal hastío puede parecer ridículo de no ser por esta reflexión por la imperfección del lenguaje cinematográfico. Siempre hay algo sucio, incluso degradante, en la exposición de la verdad desnuda.

La nueva serie genesínica de Godard presenta imágenes que se ofrecen como imágenes desnudas y que persiguen esa verdad desnuda que está más allá de ellas. Se trata de imágenes llenas de ambigüedad que pueden despertar el hastío en el espectador (tal como menciona Klimt) que debe bucear *ente* estas imágenes y sonidos para encontrar el sentido, sentido que se resiste a la descripción. Las imágenes desprovistas de significado de *Yo te saludo*, *María* apelaban a la mirada, las nuevas imágenes desnudas se encaminan a desviar la mirada hacia otro lado. El hecho de presentarse como desnudas les hace ser escurridizas, no retienen la mirada sino que la desvían hacia lo invisible, el pensamiento. De la misma manera que la película es una proposición de película, tal como se menciona en uno de los insertos, las imágenes de esta nueva serie genesínica son una propuesta de imagen. El terreno de lo invisible se situaría en *Hélas pour moi* en Dios. Tal como dice la alumna de literatura que fue testigo de cómo Dios tomó posesión de Simón, en Simón había dos, él y El Señor. Luego le dice que la verdad no es transmisible y que de esto no hay imagen.

Esta articulación visual con la que Godard trabaja su película, recupera el concepto de imágenes-fragmento quebradas desde su interior, concepto ya iniciado en *Yo te saludo, María*, es decir, imágenes-significante, desprovistas de significado y compuestas de personas, objetos y paisajes que se presentan desprovistos de toda identidad, de alma, tal como comenta en *over* el propio Abraham Klimt: *¿Qué mira? Les miro a ellos. Antes, en Rusia se les llamaba almas*. La complejidad de las imágenes radica en ese carácter de realidad en bruto, liberada de conceptos preconcebidos, que hace que las imágenes no retengan nuestra mirada y que nos obliga a mirar el *afuera* del que habla Deleuze. Para descifrar estas imágenes, una vez más, hay que ir más allá de las imágenes, tal como le dice un personaje a Klimt: *Usted vende imágenes, debería saber si hay cosas imposibles de ver*.

El carácter asignificante de las imágenes, vuelve a situarse en el ámbito de la destrucción de los referentes simbólicos a la que alude el relato introductorio que pronuncia igualmente Klimt, relato que deja inconcluso para cerrarlo hacia la mitad de la película concluyendo que hoy en día desconocemos el lugar donde se encendía el fuego y se pronunciaban las oraciones silenciosas, lo único que nos queda es la historia y la posibilidad de contarla. Lo único que nos permitirá encontrar nuestra identidad es articular las historias aunque sea a través de fragmentos, reflexión que encontramos en uno de los insertos de la película: *Así, poco a poco el pasado vuelve al presente a través de la producción imaginaria de una experiencia visual que siempre atrae muchas miradas*. Si en el pasado hemos destruido nuestros referentes simbólicos es, tal como comenta uno de los personajes, porque *el ojo no se contenta con lo que ve, el oído no se contenta con lo que oye. Lo que ha sido será*. Como no nos contentamos con lo que vemos u oímos, procedemos a destruirlo para luego poder contarlo en forma de relato.

Si bien las imágenes desnudas son asignificantes, sí pueden ser utilizadas como motivos visuales, algunos recurrentes en Godard, sin que esto implique dotarlas de valores preconcebidos ya que, al fin y al cabo, lo que Godard hace es utilizar una imagen en bruto como motivo visual. El ejemplo más representativo sería el agua, asociado siempre a la pureza, la refundación del lenguaje y la identidad y que cobra en esta película un protagonismo esencial. Toda la historia transcurre en las orillas de un lago, y el protagonista, Simón (Gerard Depardieu), quien servirá a Dios de cuerpo para llevar a cabo su acto sexual, aparece por primera vez montado en una barca que viene del lago acercándose al muelle.

Las imágenes impenetrables que la película presenta ofrecerían, volviendo a la cita de uno de los personajes, un tránsito entre la luz y el caos: *un ligero rodeo por el miedo y la desesperación quizá sea el mejor camino de nuestra presencia en el mundo*. En el núcleo de este rodeo por el miedo y la desesperación (miedo a la incompreensión) que articula la propia película, se sitúa la cifra tres, tal como lo menciona el propio Godard:

La cifra tres se encuentra en todos los estudios sobre la civilización, en los tres órdenes de Dumézil, en Duby, en Michelet, en la dialéctica, por supuesto... En *Hélas pour moi*, cité al filósofo Léon Brunschwig que, hacia 1900, decía a propósito de la divinidad cristiana: “El uno está en el otro, el otro está en el uno y eso son las tres personas”. El cine era el depositario laico de esta idea. Era su materia misma. Y quien hace cine o hace crítica es capaz de dar cuenta de este aspecto histórico del mundo.¹⁸⁶ (Godard 2010:371).

El personaje que interpreta a Dios no deja de repetir esta reflexión: *Todo está en Uno, el otro está en Uno. Estas son las tres personas*. Estas tres personas en la divinidad cristiana serían el Padre, el Hijo y el espíritu Santo, las cuales se corresponden con la estructura triádica del signo, Hijo (significante), Padre (significado), Espíritu Santo (Signo). En *Hélas pour moi* significante (Simón) y significado (Dios) se unen para engendrar el signo en el vientre de Raquel. Al igual que al final de *Yo te saludo, María*, la María virgen da paso a la María terrenal que adquiere boca (discurso), la Raquel de la nueva película, mujer con un deseo frustrado de tener hijos, y que al principio de la película se queda absorta mirando las llamas (símbolo de la verdad para Godard) diciendo que siente el sufrimiento en su carne, al final de la película verá su carne colmada con el embarazo (el verbo se hizo carne). El discurso se hace carne.

Este planteamiento, enlaza con la reflexión que pronuncia un pastor protestante en un momento de la película: *El nombre que los padres dan a sus hijos, que no corresponde a ningún conocimiento objetivo, es el único rastro que subsiste del lenguaje divino*. Cuando los padres nombran a sus hijos, se apropian del lenguaje, lo dan vida. El nombre dado al hijo es un significante sin significado. Tanto este planteamiento como la encarnación (o resurrección) de Dios a través del cuerpo de Simón, vuelve a situar la película en la reflexión sobre la refundación del lenguaje. Al igual que el personaje de *Nouvelle Vague* volvía refundado tras haberse perdido en el lago, Simón, al que vemos llegar de las aguas del lago Lemán, será el sujeto escogido por Dios para refundar el lenguaje. La cita de *Nouvelle Vague* vuelve a cobrar vigencia: *el amor es una creación*.

Las imágenes desnudas con las que trabaja Godard implican la pérdida de la identidad cuando se ha roto la relación triádica que une el signo, se ha muerto el Todo. El planteamiento de Godard es partir de imágenes-fragmento desnudas (sin identidad) para hacer surgir el pensamiento en la colisión entre todos estos fragmentos. Una vez más, mirar la realidad bruta nos lleva a darnos de bruces con el sinsentido. Godard nos invita a no intentar encontrar el significado en la cosas sino en el *afuera* de las cosas, en el pensamiento. En el núcleo del planteamiento de Godard, no se sitúa la plenitud triádica del signo, sino su ruptura, se quiebra la unión de los elementos que cohesionan

¹⁸⁶ Godard. op. cit.

el lenguaje (significante, significado y signo) y la religión católica (Padre, Hijo y Espíritu Santo) y la posibilidad de recuperar el lenguaje y el discurso solo se podrá articular mediante una recuperación de dicho discurso a través del amor, una vez más, *el amor es una creación*, un pensamiento que se crea a sí mismo. La refundación del lenguaje vuelve a situarse en primer plano y una vez más Godard vuelve a asociar esta refundación con la identidad de Francia: después del acto sexual, Dios-Simón está cubierto con una bata roja y azul mientras Raquel está cubierta con un camisón blanco. Si la exploración escópica de la imagen nos llevaba a liberar al significante del significado en la acepción pura de la imagen recurriendo a la inmaculada concepción, la búsqueda del discurso nos lleva a la creación bíblica como fundación del discurso. Raquel comenzó siendo una imagen desenfocada y recuperará su identidad tras el acto sexual con Dios en el que recupera la palabra. Dios toca su vientre y Raquel recupera la posibilidad de refundar el discurso, bautizar a un niño que al igual que Dios, llega del agua. Agua en el que finalmente Dios se disolverá.



Figura 69
Fotograma de *Héllas pour moi*

En otra de sus numerosas citas, Klimt menciona que hay imágenes y hay iconos y que lo que nosotros vemos son imágenes, imágenes quebradas, que se mueven en el ámbito de la primeridad de Peirce. El signo peirceano es un signo de proceso continuo, de incesante cambio, al igual que las numerosas gamas genesígnicas con las que trabaja Godard. El signo visual está compuesto del *representamen* (signo), el objeto semiótico (con el que está relacionado el *representamen*) e *interpretante* (significado del *representamen* a través de su relación con el objeto). El intérprete, mediante el *interpretante*, hace explícita hasta donde sea posible la relación entre *representamen* y

objeto. En las imágenes de Godard, dicha relación se quiebra, el intérprete no es capaz de alcanzar la relación entre el objeto y el *interpretante*. Si el discurso unitario se ha roto, también se ha roto el signo. La única posibilidad de volver a recuperar el significado es volviendo al lugar en el que el signo se originó: el pensamiento. El camino que Godard marca para llegar al pensamiento se halla en la confluencia de los fragmentos resultantes cuando el discurso se rompió en pedazos. Si la historia de la civilización se ha construido mediante lo visible, Godard invita a volver la mirada a lo invisible, tal como propone, una vez más, el narrador Klimt.

Voz over Klimt: Oort pudo calcular la masa de nuestra galaxia. Cuál fue su sorpresa al descubrir que la materia visible representaba solo el 50% de la masa necesaria para desplegar tal fuerza gravitatoria. ¿Qué le había pasado a la otra mitad del universo? Había nacido la materia oscura. Omnipresente pero invisible. Los sabios que llegan a su final saben que la oscuridad es merecida.

Cuando llegamos el núcleo de la refundación del lenguaje, la vuelta al pensamiento, a lo invisible, a la materia oscura, Godard regresa a la imagen fragmentada en su interior mediante, una vez más, la distorsión de los rasgos de reconocimiento visual: significante y significado (Objeto e *Interpretante*) ya no se aúnan en el *representamen* (signo), sino que un fragmento de *Representamen* (vagina) es asociado con un *Representamen* ajeno (agua) para producir un signo nuevo o distorsionado: origen y refundación del lenguaje.



Figura 70
Fotograma de *Héllas pour moi*

La materia oscura se encuentra igualmente en el relato, hoy roto (fragmentado) del origen del mundo.

Simón - Dios: Esta es mi historia. En una semana inventé todo, al séptimo día descansé. Es lo que se aprende en la catequesis. Pero nadie les ha dicho que mientras yo dormía

vino otro. El eterno, que tocó todo, se instaló en el desorden y el lunes hubo que volver a hacerse. Desde entonces la guerra lo invadió todo.

El origen de la materia oscura está en el desorden, solo volviendo al desorden (relato fragmentado e imágenes desnudas indescifrables), podremos restaurar el orden. Tal como dice la alumna de literatura: *lo imposible existe en lo posible*, a lo que habría que añadir, y lo posible (sentido) en los márgenes de lo imposible (discurso). La vuelta a la religión implica el regreso a una pregunta perdida. No habría que buscar lo imposible en lo posible sino lo posible en lo imposible.

Over narrador: Es porque es la cuestión del origen, porque hoy el miedo regresa ante lo posible. Nuestra época busca una pregunta perdida, cansada de las respuestas correctas. Inserto: En busca de Dios.

Lo que Godard propone, al igual que Abraham Klimt, es luchar contra la idea de Dios como totalidad, principio y fin. Al principio de la película Abraham habla con una señora, le pide que imagine a alguien que con su única arma disponible lucha contra Dios, ella contesta que esa persona no cree, él dice que al contrario, que entonces no tendría mérito, ella afirma que es locura y él replica que es alguien que veía a Dios tan claro como el agua y lo veía precisamente en toda su simplicidad y vulgaridad. Finalmente, Godard propondría la posible existencia de Dios como expresa un personaje que lee una cita en una terraza para no volver a aparecer en la película:

...de ciertas cosas, la existencia no es ni demostrable ni verosímil, pero, como los hombres piadosos y conscientes las tratan como si existieran, están cerca de existir y de la posibilidad de nacer.

La posibilidad de hacer nacer el discurso, hacer nacer a Dios, se basa en tratarlo como si existiese, tal como dice Klimt: *la historia solo se constituye a través del acto de contarla. Pero ¿por el amor de quién se levanta el telón para deshacernos de nuestros sueños?* Nuestros sueños son las imágenes aparentes, lo visible. El amor creador al que alude *Nouvelle Vague* y *Hélas pour moi* sería el amor de Dios. Para reconstruir el discurso hay que adentrarse en la materia oscura y mirar lo invisible guiándose por el amor: *el amor es una creación*.

Las imágenes desnudas que componen la articulación de la nueva serie genesígnica de Godard, se sitúan en el terreno de la primeridad de Peirce, el modo de significación de lo que es tal como es sin referencia a ninguna otra cosa, frente a la segundidad (lo que es tal como es con respecto a algo más) o la terceridad (lo que es tal como es en la medida que trae un segundo y un tercer elemento). Godard filma cualidades, no efectos ni probabilidades. La primeridad implica que nadie sea

consciente de la cualidad que la imagen es, nadie es consciente del significado de las imágenes de Godard ya que el significado de la imagen se ha roto. En *Yo te saludo, María* Godard hablaba de la música protestante que protesta contra la imagen católica. Godard protesta contra la imagen significativa. En Godard la imagen y su poder escópico, capaz de atrapar miradas e identidades para construir realidades aparentes, es solo un medio, nunca un fin. La imagen es el medio, el camino para llegar al pensamiento. Por este mismo motivo, la imagen en Godard se mantiene en un eterno presente, el presente de la primeridad (huidizo, efímero, esquivo) frente a la segundidad (pasado que ya es un hecho permanente y estático) y la terceridad (futuro, imagen que absorbe la identidad, foco de esperanzas, deseos, anticipación y hábito). La imagen-primeridad de Godard es ambigua, huidiza, porque es un signo del que el espectador no adquiere conciencia plena, no hay significado al que agarrarse. La confluencia de imágenes-desnudas, imágenes-primeridad, será la que nos permitirá alcanzar el sentido. Para refundar el lenguaje, Godard primero lo devuelve a su estado primigenio, a la primeridad.

1º nivel - significativo – noosigno – sentido – viejo lenguaje: realidad en bruto descontextualizada a nivel espacial y temporal, y asignificante, lo que es tal cual es y sin referencia a ninguna otra cosa.

2º nivel - significado – lectosigno – idea - muerte del lenguaje: cada imagen se resiste al sentido, ya no hay conflicto entre su capacidad de construir o no un discurso, hay fragmentos desconectados asignificantes. La imagen se rompe en su articulación semiológica, solo tenemos un significativo que ya no es ni mirada ni motivo, no hay significado. El lenguaje queda roto.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir – nuevo lenguaje: los fragmentos ya no se agrupan en cadenas divergentes que le doten al fragmento asignificante de una potencialidad significativa. Todos los fragmentos forman una cadena continua que se sitúa entre la luz y la oscuridad, la nada y el pensamiento. La única manera de articular un sentido es recurrir al pensamiento para reflexionar sobre lo que está entre las imágenes, esquivo a la mirada.

5ª Etapa: La fusión genesígnica

Llegado a la última etapa de su carrera, cada película de ficción de Godard se convierte en un compendio en el que confluyen sus gamas genesígnicas, recurriendo siempre a una imagen desnuda, imagen-primeridad.

For ever Mozart supone un compendio de diversas subseries genesígnicas fusionadas en un mismo trabajo aunque el planteamiento de la imagen-fragmento se sitúa en la serie global de la imagen-desnuda o imagen-primeridad. En primer lugar, y al igual que *Hélas pour moi* y todos los últimos trabajos de Godard desde *Detective*, *For ever Mozart* vuelve a situarse en la búsqueda del discurso. Por un lado tenemos a un director que se dispone a filmar una película, una búsqueda audiovisual en cuyo núcleo encontramos la búsqueda de la autenticidad, la pureza del gesto, y por otro tenemos a un grupo de jóvenes que buscan su identidad. El primer inserto de la película dice: *36 personajes en busca de historia*. Esta subserie genesígnica emparenta este trabajo con las películas más recientes, articuladas en la dialéctica entre la posibilidad y la imposibilidad del discurso, de la historia, y la posibilidad y la imposibilidad de acceder a la verdad.

En el punto de partida nos volvemos a encontrar con una persona en pleno proceso de búsqueda, unas veces tenemos a un detective cineasta y en este caso a un cineasta detective, alter ego de Godard. El ámbito en el que este cineasta sitúa su búsqueda es, una vez más, un ámbito apocalíptico, un apocalipsis de la cultura:

Voz over director (Vicky Vitalis): Esto me dijo Juan Goytisolo cuando estuve en Madrid: la historia europea de los años 90 es una simple repetición con ligeras variantes sinfónicas de la cobardía ya la confusión de los años 30.

(...) En esta Europa no purificada sino corrompida por el sufrimiento. No exaltada sino humillada por la libertad reconquistada. (A su sobrina) Tú también, nada que vender sino la juventud.

Al igual que Vitalis busca la verdad en el gesto y en la imagen para crear un discurso, los jóvenes que le rodean también buscan la verdad y su propia identidad, buscan su propio discurso. Un discurso que les permita manifestar su existencia, un pensamiento que les permita ser. Los jóvenes reflexionarán alrededor del fuego, con lo que volvemos al fuego como símbolo de la verdad y el pensamiento.

Camille: En Pienso luego existo el “yo” de pienso no es el mismo del “yo” de existo porque queda por demostrar que haya una relación entre el cuerpo y la mente. Entre pensamiento y existencia. El sentimiento que tengo de la existencia aún no es un yo. Es un sentimiento irreflexivo. Nace en mí, pero sin mí.

La vinculación con el mundo se encontraría de nuevo en el pensamiento. Estos jóvenes inmersos en la búsqueda de su propia identidad y su propia historia parten a Sarajevo en plena guerra para encontrar dicha identidad. Allí terminarán siendo fusilados. Antes de morir, Camille reivindica la filosofía como el único consuelo de la existencia: *la filosofía será nuestra compañera*. Califican a la filosofía de amiga clandestina *incluso cuando pierde su nombre, incluso cuando se ausenta*.

Por otro lado, la articulación genesínica mediante la que Godard representa la búsqueda de este grupo de jóvenes articula una subserie alternativa, las imágenes-teatro a las que ya recurriese en *La Chinoise*. Esta articulación es retomada por Godard en el contexto de unos jóvenes que quieren emprender una revolución mediante el teatro, lo que sucede en ambas películas. En este caso nos encontramos con unos jóvenes que se adentran en el horror de la guerra para hacer una representación. El hecho de que la secuencia esté rodada en la propia casa de la madre de Godard, casa en ruinas que simboliza una Europa en ruinas, refuerza el planteamiento de la representación teatral de forma que en el núcleo de la imagen-fragmento volvemos a encontrar el centro de indeterminación articulado en torno a la falta de fronteras entre realidad (imagen desnuda, materia en bruto) y representación. En *La Chinoise*, Jean-Pierre Léaud reflexionaba sobre la capacidad del teatro para despertar la conciencia recurriendo a la mentira, y recurría a una reflexión de Paul Klee: *El arte no reproduce lo visible. Lo hace visible. El imaginario no refleja la realidad. Es la realidad del reflejo*. En *For ever Mozart* todas las imágenes desnudas son también imágenes-teatro que no reproducen lo visible sino que lo reflejan mediante una representación, cada escena se configura como una representación teatral en la que los personajes-actores se comportan como actores recitando textos. En el momento nuclear de su conflicto, cuando se enfrentan a los soldados serbios que les sodomizarán, el diálogo se articula como una discusión sobre las figuras emblemáticas de la revolución francesa (lo que encuadra la subserie como un guiño a la serie de la revolución). Cuando Jérôme se dispone a hablar, su prima le corrige y le pide que vocalice mejor, subrayando de nuevo el carácter teatral del planteamiento.

Hacia el final de la película, una reflexión de Vicky Vitalis enlaza con la mencionada reflexión de Paul Klee incluída en *La Chinoise*:

Voz over Vitalis: El conocimiento de la posibilidad de representar consuela ante la servidumbre que ejerce la vida. (...) El conocimiento de la vida consuelo del hecho de que la representación no sea sino una sombra.

Este planteamiento vuelve a situarnos en el conflicto dialéctico entre realidad y representación de las primeras series de Godard y entre representación y verdad, planteamiento de las últimas series. El carácter escurridizo de las imágenes desnudas

articuladas como primeridad es lo que hace que la verdad solo se encuentre en el pensamiento, lo que dota al planteamiento cinematográfico de Godard en su última serie de una perspectiva melancólica, tal como comenta su alter ego: *Debe ser por eso que siempre he sentido algo profundamente triste en el cine. Una posibilidad de expresión y, a la vez, la huella de una renuncia esencial.*

Además de las subseries genesígnicas mencionadas, Godard trabaja con otra subserie, la reflexión sobre la guerra que articulaba en *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963) y *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963), subserie que también ha formado parte de otras muchas películas de forma fragmentaria, como las numerosas representaciones sobre Vietnam en *La Chinoise* o *Pierrot el loco*. La representación de la guerra siempre se ha realizado mediante el distanciamiento que ofrece la representación teatral, distanciamiento puramente brechtiano. Godard siempre trabaja con signos que sustituyen al objeto real, por eso mismo sus imágenes siempre se mueven entre la imagen desnuda o la imagen de construcción artificial (teatral). Si en *Los carabineros* se hablaba de la guerra como concepto, en *For ever Mozart* se habla de la guerra como teatro para denunciar la doble moral occidental que acude a la guerra para representar el papel de salvador (especialmente evidente en la denuncia de la Cruz Roja).

Finalmente, los cuerpos de los actores muertos en la guerra serán resucitados a la orilla del mar (volviendo al motivo del agua), lo que enlaza con la subserie de la resurrección y el misticismo (*Yo te saludo*, *María*, *Nouvelle Vague*, *Hélas pour moi*), asociada siempre a la resurrección o refundación del lenguaje. Vicky Vitalis rodará la escena nuclear de la película con la actriz resucitada y finalmente logrará captar un gesto (*gestus* brechtiano) que refiera lo real a través de su representación. La articulación entre luz y oscuridad, verdad y mentira, se articula en torno al concepto de representación que falsea (como la cruz Roja en Sarajevo) y representación que capta una sombra de lo real. De esta manera se cierra el círculo de la fusión genesígnica:

1º nivel - significativo – noosigno – sentido – viejo lenguaje: volvemos a la realidad en bruto descontextualizada a nivel espacial y temporal, y asignificante, la imagen en su dimensión de primeridad: lo que es tal cual es y sin referencia a ninguna otra cosa.

2º nivel - significado – lectosigno – idea - muerte del lenguaje: La imagen se rompe en su articulación semiológica, solo tenemos un significativo que ya no es ni mirada ni motivo, no hay significado. El lenguaje queda roto. Al leer la imagen, la búsqueda del significado se escurre de la imagen para llevar al intersticio entre imágenes. Por otro lado, en *For ever Mozart* se produce una fusión de dos series al nivel del *lectosigno*, la serie revolucionaria y la búsqueda del discurso. Retomando la serie revolucionaria, en el núcleo de la imagen encontremos una quiebra dialéctica del placer

que apela al espectador para evitar que se sumerja en la alienación del placer desconectando el discurso de la acción mediante el artificio (teatralidad). A este planteamiento se une la perspectiva de la subserie de la búsqueda del discurso mediante unas imágenes que cuestionan su propia capacidad de articular un discurso debido a la confrontación dialéctica entre su naturaleza de materia en bruto (asignificante) y su utilización discursiva (teatralizante en este caso).

3º nivel - signo – *genesigno* – articulación de una serie – potencias – devenir – nuevo lenguaje: Los fragmentos vuelven a formar una cadena continua que se sitúa entre la luz y la oscuridad, la nada y el pensamiento. La única manera de articular un sentido es recurrir al pensamiento para reflexionar sobre lo que está entre las imágenes, esquivo a la mirada. La fusión de series se da más a nivel del *lectosigno* que al nivel del *genesigno*. La vocación de la imagen al nivel del *genesigno* se sitúa más en la primeridad que en la confrontación dialéctica anti-capitalismo propia de la serie revolucionaria. Por otro lado, no hay cadenas divergentes que doten al fragmento asignificante de una potencialidad significativa tal como sucedía en la subserie de la búsqueda del discurso, la imagen actual se encuentra en el ámbito del vaciado de todo significado.

Subserie: La imagen experimental

Elogio del amor (*Éloge de l'amour*, 2001) supone una confluencia de series genesígnicas unificadas bajo un mismo concepto recurrente: *el amor es una creación*. En primer lugar, recuperamos el concepto de trinidad, al comienzo de la película se entrelazan superponiéndose las voces en over de diferentes narradores que pronuncian frases inconexas, una de las voces habla de una trinidad de historias en una película.

Over narrador: Tenemos un proyecto, trata sobre la historia de tres parejas: joven, adulto y viejo y esta cosa es una de las cuatro etapas del amor, el encuentro, la pasión física, la separación y luego la reconciliación.

Esta misma frase del narrador abre otra subserie, la película o el discurso en su proceso de fabricación. Una vez más, partimos de un cineasta, Edgar, en busca de historias, (figura que enlaza con la del detective en busca de historias). Las edades del amor se corresponden con las edades del lenguaje tal como Godard lo plantea: el nacimiento, la ruptura o la muerte del lenguaje y su resurrección mediante el pensamiento, fases ya articuladas en sus títulos precedentes. La búsqueda de un lenguaje, la búsqueda de un discurso y la búsqueda de una historia se corresponde, una vez más, con la búsqueda de la identidad. Un personaje reflexiona sobre las edades, dice que a los jóvenes y a los ancianos se les identifica y reconoce pero que a los adultos no, estos necesitan una historia: *Necesitamos las tres edades, ¿entiendes? O si no el proyecto está muerto. Se convierte en una historia con Julia Roberts, Hollywood*. La edad nuclear es la de la ruptura de las normas al igual que el segundo nivel en la articulación del signo godardiano (*lectosigno*), es la ruptura del lenguaje. Este planteamiento se encuentra en los jóvenes rebeldes de *La Chinoise* y *For ever Mozart* que emprenden una revolución para romper las reglas y encontrar su propia identidad, su propia historia.

La historia parte de un encuentro entre galeristas de arte. Enseguida asistimos a la articulación de otra subserie godardiana recurrente, la dialéctica entre arte y consumo, arte y capitalismo. En la sociedad actual, en la que ha triunfado el consumismo, el arte se ha convertido en un objeto de consumo. Un personaje dice que encontró un Lichtenstein en Castelli's en Nueva York. Después vemos un edificio en cuya fachada hay una bandera americana. El arte se expone como un objeto de consumo.

Poco después, la explicación del planteamiento visual de Godard volvemos a encontrarlo en boca de otro personaje: *Las cosas están delante de nosotros, ¿por qué inventarlas?* Bajo esta reflexión se articula la concepción del significante (*noosigno*) como materia en bruto, construida bajo el planteamiento de la primeridad peirceana: la cosa tal cual es respecto a si misma. Godard vuelve a jugar con los motivos visuales, pero siempre articulados con imágenes en bruto, en grado de primeridad. Bajo esta

perspectiva vuelve a recuperar al agua como pureza o las manos como inicio de una historia, como creación.

Al igual que en *For ever Mozart* el diálogo de unos personajes volverá a activar la subserie de la guerra al hablar de Kosovo. La guerra está asociada al asesinato del lenguaje. Al igual que en *For ever Mozart* los guerrilleros asesinaban a los actores que efectúan una representación como manera de revivir el lenguaje, en *Elogio del amor* el sonido de una voz en inglés (asociado a la guerra para Godard) impide escuchar lo que la protagonista dice acerca de Kósovo. El conflicto dialéctico entre violencia y lenguaje queda expresado de esta manera recurriendo al sonido.

En la segunda parte de la película, Godard recupera su serie genesígnica revolucionaria en su articulación anti-capitalismo americano. El protagonista visita a una pareja de ancianos, católicos que fueron miembros de la resistencia y sobre los que unos americanos quieren hacer una película. Al igual que la cultura consumista americana se apropia del arte para convertirlo en objeto de consumo también se quiere apropiarse de la historia de amor de esta pareja para el mismo propósito. La asociación que Godard hace entre amor y lenguaje lleva nuevamente al concepto de lenguaje ocupado, monopolizado, por el capitalismo consumista.

Elgar: ¿Querías decir algo? / Berta: ¿Cuándo se le colapsó la mirada? / Elgar: ¿Hace 10 años? ¿15 años? Quizás 50. Antes de la tv. ¿Quién sabe? / Berta: Sé más preciso. / Elgar: Antes de que la televisión tomase precedencia. / Berta: ¿Sobre qué? ¿Sobre los eventos actuales? / Elgar: Sobre la vida. Sí. Siento que nuestra mirada se ha convertido en un programa bajo control. Subvencionada. La imagen, señor, solo capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada en nosotros. / Berta: Espero que no.

La fusión de series lleva también a la fusión de formatos y colores, la primera mitad de la película está rodada en cine y en blanco y negro y la otra mitad está rodada en digital (heredero de la plasticidad del vídeo) y en color. Por otro lado, la película supone una unificación de perspectivas, la ficción en la articulación fragmentada de diferentes relatos y el documental, incluyendo a personajes que hablan a cámara. Encontramos imagen-cine que recupera la *nouvelle-vague* en las imágenes de París filmadas con una perspectiva melancólica, imagen-dialéctica (entre el arte y el consumo, la identidad y la guerra), imagen escópica, imagen utilizada como motivo, imagen-documento (a través de numerosos insertos documentales). Todas estas imágenes están englobadas en la nueva serie: imagen-primeridad.

Esta fusión genesígnica vuelve a recuperar tanto la relación entre fotograma y plano mediante la imagen en ralentí y la imagen congelada que recupera el movimiento, como la fractura del plano, fractura del significante, recurriendo de nuevo en diferentes ocasiones a la distorsión de los rasgos de reconocimiento visual. Godard va de la

distorsión de los colores a la fractura de las formas asociando conceptos mediante imágenes desnudas que llevan al límite la primeridad fusionándose en una nueva articulación: el avión de guerra y bandera francesa oxidada conviven para mostrar como la guerra destruyó el lenguaje y la identidad, una anciana recordando su historia de amor convive con un pájaro en pleno vuelo aludiendo a la libertad y el director de cine que ha concluido el discurso convive con olas de mar que se le vienen encima representando el hallazgo y refundación del lenguaje al haber concluido la historia.

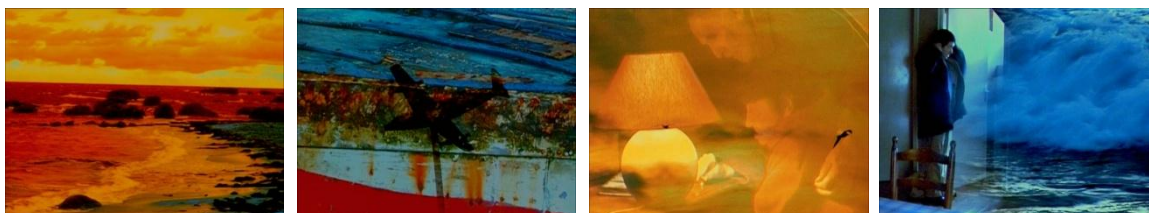


Figura 71
Fotogramas de *Elogio del amor*

Si la nueva subserie genesínica se presenta como imagen experimental es por su voluntad de examinar las propiedades de unas imágenes en constante cambio como experimento que fusiona todos los hallazgos de Godard para construir un nuevo lenguaje. La conclusión final nos volverá a llevar al lenguaje. Cuando se fusiona la imagen del mar y las olas con la de Edgar, este recupera el pensamiento como el origen y el final de todo. El objetivo final de la imagen, tal como el paisaje al que se refiere Elgar, no es imponer una historia ni un pensamiento, sino motivar el pensamiento.

Voz over Elgar: Estoy pensando en algo. Cuando pienso en algo, de hecho, estoy pensando en algo más. Solo puedes pensar en algo si piensas en algo más. Por ejemplo, veo un paisaje que es nuevo para mí, pero es nuevo para mí porque yo mentalmente lo comparo con otro paisaje, uno más antiguo, uno que conocía.

Esta reflexión puesta en boca de Elgar encierra la descripción de la nueva subserie genesínica de Godard, la imagen experimental.

1º nivel - significativo – noosigno – sentido – viejo lenguaje: partimos de la serie de la imagen desnuda (realidad en bruto descontextualizada a nivel espacial y temporal y asignificante, ofreciendo lo que es tal cual es y sin referencia a ninguna otra cosa) que adquiere ahora el carácter de imagen distorsionada.

2º nivel - significado – lectosigno – idea - muerte del lenguaje: cada imagen es un fragmento desconectado y asignificante que quiebra la linealidad del discurso tanto a nivel dramático como visual mediante la distorsión del color y de los rasgos de

reconocimiento visual. La imagen no solo se rompe en su articulación semiológica, ofreciendo un significante que ya no es ni mirada ni motivo, sino que distorsiona la articulación semiológica. Ya no solo se fragmenta la unidad del signo mediante la fractura de la relación entre *representamen*, objeto e *interpretante*, sino que el signo queda distorsionado. El lenguaje del cuadro articulado como fragmento alcanza su nivel máximo de ruptura.

3º nivel - signo – *genesigno* – articulación de una serie – potencias – devenir – nuevo lenguaje: en la imagen experimental los fragmentos nunca adquieren una potencialidad significativa agrupándose en cadenas divergentes y tampoco forman una cadena continua que se sitúa entre la nada y el pensamiento. Los fragmentos forman ahora diferentes cadenas que comparten un mismo planteamiento estético (cine – vídeo / color – blanco y negro) llegando a crear planos que articulan una cadena completa en su interior al fusionar fragmentos de *representamen* que han roto el lenguaje para formar uno nuevo. El *genesigno* alcanza su punto máximo en una imagen que contiene una cadena de asociaciones en su interior, asociaciones entre imágenes en primeridad como es el agua y el autor (encuentro del discurso – bautismo) o entre un avión de guerra y Francia (muerte de la identidad francesa y muerte del lenguaje).

En *Notre Musique* (2004) Godard vuelve a partir del número tres, dividiendo la película en los tres capítulos de “La Divina Comedia”, infierno, purgatorio y paraíso. El infierno es el pasado (la guerra), el purgatorio es el presente (Sarajevo) y el futuro es una evocación del paraíso. También vuelve a trabajar con la subserie de la búsqueda del discurso mediante un conjunto de personajes que coinciden en Sarajevo para establecer un diálogo sobre la literatura Europea, sobre las historias y la posibilidad de contar historias. El vehículo de la narración es la actividad de una periodista judía que ha acudido a la ciudad para escribir un reportaje sobre el encuentro entre literatos, lo que vuelve a situarnos en la historia o el discurso en su proceso de fabricación. Una vez más Godard habla de la construcción del discurso desde un discurso en construcción.

El capítulo del infierno se presenta como una mostración de la representación de la barbarie mediante una sucesión de imágenes-documento. Estos fragmentos no se utilizan con finalidad documental sino discursiva, no informan, son mostrados, Godard muestra los discursos a través de fragmentos. Esta mostración se articula sobre la relación entre barbarie y lenguaje, de forma que el lenguaje vuelve a ocupar el núcleo de la película. Durante nueve minutos se suceden una serie de imágenes-fragmento que se encuadran en la subserie genesignica de imágenes-documento y que mezclan cine y reportaje en una *collage* audiovisual que remite directamente al *found-footage*. Estas imágenes mezclan el cine de culto y el cine comercial, el cine bélico, el cine negro y el *western*, aludiendo a la aniquilación de los nativos norteamericanos. Godard enlaza

clásicos como *Intolerancia* (1936, D. W. Griffith), *El Acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, Sergei Eisenstein 1925), *Alexander Nevsky* (Sergei Eisenstein, 1938), *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955) (aludiendo a la bomba atómica), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) *Ran* (Akira Kurosawa, 1985) *Aguirre o la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972) o *Guerra y Paz* (*Voyná i mir*, Sergei Bondarchuk, 1967) con *Black Hawk derribado* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001). Por otro lado, tenemos imágenes de campos de concentración, de la guerra de Bosnia o Vietnam, de combatientes palestinos, e incluso de niños jugando a las trincheras. Un cine que habla del lenguaje no está interesado en documentar la barbarie sino el lenguaje que ha representado dicha barbarie.

La dialéctica que articulan estas imágenes nos lleva de nuevo al centro de indeterminación de la imagen-tiempo, situando la ambigüedad de la imagen en el vértice que va de la ficción al documental, núcleo de la reflexión de Godard en la película. Godard denuncia, una vez más, el lenguaje manipulado, el lenguaje ocupado. Este lenguaje divide a las personas ocultando la realidad para crear la ficción, ficción que se sitúa en el núcleo del imaginario colectivo para ocultar la realidad. Las imágenes fragmento presentadas mostrarían esta doble cara de la imagen, la real que no se ha visto y la ficticia que se ha construido para ocultar la imagen real. Este planteamiento ocupa el núcleo de la reflexión que Godard articula en su conferencia dentro del congreso sobre literatura al que acude en la película como uno de los invitados sin que se aclare si se trata de un congreso real o imaginario.

Godard: Dicen que nuestra lengua divide arbitrariamente cosas en realidad. Y lo dicen como si fuera culpa nuestra. (...) Por ejemplo, en 1948, los israelitas caminaron en el agua para alcanzar la Tierra Santa. Los palestinos caminaron en el agua para ahogarse. Plano y contraplano. Los judíos se convierten en materia de ficción, los palestinos, de documental.

La imagen que Godard utiliza como motivo visual que articula el conflicto entre realidad y ficción es una lámpara colgada del techo y cuyo movimiento hace que la pantalla aparezca en negro o iluminada, volviendo a la dialéctica entre la luz y la oscuridad.

Si el discurso está ocupado es porque Estado Unidos lo domina como potencia ganadora de las guerras que destruyeron la cultura europea lo domina. Por ello aparecen en numerosas ocasiones nativos norteamericanos vestidos con ropas tradicionales. Este planteamiento recupera la serie genesícnica revolucionaria de Godard recurriendo a la mostración de un planteamiento teatralizante. Esta serie le permite a Godard ficcionalizar aquello que no se puede representar y generar un efecto de distanciamiento en el espectador, retomando la óptica brechtiana.

La dialéctica entre ficción y documental es una importante subserie genesígnica en Godard, que arranca de su etapa *Nouvelle Vague* en películas como *Masculino, femenino* o *2 ó 3 cosas que sé de ella*. En *Notre Musique* se suceden fragmentos documentales con fragmentos de ficción. En el primer grupo encontraríamos, entre otros, diferentes entrevistas realizadas a personas reales, entre las que encontramos una entrevista que le realiza la periodista judía Judith Lerner (ficción) al poeta árabe Mahmoud Darwish (realidad). Si bien la entrevistadora se sitúa en la ficción y el entrevistado en el documental, este planteamiento se da la vuelta cuando nos percatamos de que las preguntas de la entrevistadora ficticia tienen un planteamiento realista mientras que las respuestas del personaje real abandonan el tono documental para adquirir un carácter poético que despoja a la situación de su dimensión conversacional para elevarla a los ritmos y cadencias de la poesía.

En su discurso, Este poeta vuelve a recuperar el tema del lenguaje ocupado por la potencia dominante: el ganador es quien conquista el discurso y lo monopoliza. La entrevista parte de una pregunta de Lerner sobre una reflexión publicada de Darwish, en la que afirma que el que escribe una historia hereda la tierra de esa historia. Darwish contesta que eso no es positivo, y que en su trabajo creativo se encuentra en la búsqueda del poeta troyano ya que no fue Troya quien contó su historia sino un poeta del pueblo conquistador.

Mahmoud Darwish: Me pregunto ¿una tierra que tiene grandes poetas, tiene derecho a conquistar a un pueblo? ¿Es la ausencia de la poesía suficiente razón para derrotarlos?

Actualmente el mundo está interesado en occidente y si se ha interesado por el pueblo palestino es porque es enemigo de occidente. Esta manipulación del discurso genera una división, haciendo realidad el lema de *divide y vencerás*. La división genera lucha y es a esta lucha a la que el pueblo americano acude después para autoproclamarse salvador. Este planteamiento nos lleva de nuevo a otra subserie genesígnica de Godard: la ciudad deshumanizada. Sarajevo vuelve a llevarnos a la subserie del apocalipsis iniciada con *Alphaville* que pasa a ser Berlín en *Allemagne 90 neuf zero*, una ciudad devastada y situada entre el este (comunismo) y el oeste (capitalismo). Es en esta película en la que se sitúa la reflexión que enlaza con el planteamiento de *Notre Musique*, la cita de Giradoux que decía “Los Estados Unidos jamás han hecho la guerra. Sólo hacen la guerra civil”. Se trataría de frentes divididos por una cultura americana que se nutre de generar conflicto. Sarajevo vuelve a situarse entre oriente y occidente, dos mundos separados siendo el destrozado puente de Mostar el símbolo de dicha separación. En este sentido, *Notre Musique* compone otra subserie junto con *Alphaville* y *Allemagne 90 neuf zero* que explora la dialéctica entre discurso libre y discurso ocupado en ciudades deshumanizadas y apocalípticas.

Es al puente de Mostar es a donde nos lleva el núcleo de la película de mano de la periodista Judith Lerner, nombre que mezcla la figura bíblica judía Judith (quien luchó contra el invasor enlazando con el tema del lenguaje ocupado de la película) y el termino alemán *lerner* (aprendiz). Se trataría de una mujer que está aprendiendo sobre el lenguaje para recuperarlo. El puente de Mostar es el símbolo del lenguaje roto en torno al cual se articula toda la filmografía de ficción de Godard, lenguaje roto que Judith quiere recuperar. Al visitar este puente, Judith (ficción) entrevista al arquitecto Gilles Pequeux (realidad), ocupado en la reconstrucción del puente. Pequeux le explica a Judith que las piedras del puente originales recuperadas han sido clasificadas en números según la posición que ocupaban en el puente, a continuación afirma: *era como redescubrir el origen de la lengua*. Las piedras del puente son el símbolo de los fragmentos del lenguaje resultante tras la barbarie de la guerra y la voluntad de reconstruirlo es la de restaurar el lenguaje, la identidad, tal como dice Pequeux: *No es una cuestión de restablecer el turismo entre los márgenes del Neretva. Debemos restaurar inmediatamente el pasado y hacer el futuro posible*. Este planteamiento remite a los personajes de *King Lear* y *Allmagne 90 neuf zero* que se presentaban como arqueólogos de la cultura que tratan de reconstituir la identidad con las piezas de una cultura devastada por la barbarie del siglo pasado. Según avanza el metraje de *Notre Musique*, la fusión genesígnica que articulan sus imágenes multiplica sus dimensiones a lo largo de toda la filmografía de Godard.

Las imágenes-fragmentos con las que Godard construye su cine son como las piedras del puente de Mostar, fragmentos con los que reconstruir el lenguaje para hacer el futuro posible, para tender un puente entre las civilizaciones divididas por el lenguaje dominante, por el discurso ocupado. Este planteamiento enlaza con las reflexiones del escritor español Juan Goytislo quien visita la biblioteca de Sarajevo para explorar igualmente los restos de una cultura devastada y que defiende la necesidad de regeneración de nuestra época, regeneración simbolizada por el puente.

Juan Goytisolo: Si nuestra época ha alcanzado una interminable fuerza de destrucción hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación. Que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes.

Por otro lado, Goytisolo alude a la mencionada dialéctica entre luz y oscuridad *la luz es el primer animal visible de lo invisible*, reflexión que a Godard le lleva al cine (luz), tal como mostraba en el final de *Cubre tu derecha. Un lugar sobre la tierra* mediante la proyección cinematográfica como mecanismo que le permitía al autor encontrar su *lugar sobre la tierra*.

Una vez más, la explicación sobre el planteamiento genesígnico global en el que se encuadran las imágenes de *Notre Musique* volvemos a encontrarlo en la propia película. Esta vez es el propio Godard quien explica el planteamiento bajo el que

construye sus imágenes. Tras exponer la manipulación del discurso mediante la creación de ficción y ocultación de realidad (lo que Godard presenta como plano – contraplano), Godard retoma el tema de la religión, recuperando la subserie genesígnica iniciada con *Yo te saludo, María*, al mencionar el milagro de Bernadette, niña que vio a la Virgen durante el II Imperio francés. Godard menciona que cuando la niña fue interrogada, no reconoció a la Virgen en las imágenes de Rafael ni de otros pintores, sino que la reconoció en un icono, la Virgen de Cambrai. Para Godard, este icono sería una imagen limpia: *Ningún movimiento, ninguna profundidad, ningún artificio*. Al igual que la Virgen de Cambrai, y volviendo a las imágenes puras, carentes de significado, de *Yo te saludo, María*, Godard expresa su intención de retrotraer el lenguaje a su nivel más puro, a la imagen primeridad peirceana, para poder recuperarlo, restaurar su esencia. La imagen pura hace, una vez más, que el espectador no intente encontrar el significado en la propia imagen. La imagen pura no impone un significado, desvía la mirada del espectador al intersticio situado *entre* las imágenes, volviendo al pensamiento.

Tras presentar la imagen de la Virgen, Godard muestra la imagen de una calavera para significar que la imagen es algo positivo para nosotros porque nos da un referente pero que no hay que buscar el significado en la imagen.

Godard: Sí, la imagen es alegría. Pero al lado de esto, mentiras al vacío. Todo el poder de una imagen sólo puede expresarse a través de ella, dicen que nuestro lenguaje divide arbitrariamente las cosas en la realidad. Como si fuera nuestra culpa.

Esta última reflexión contiene el significado de la película, que encierra el título de la misma. Por un lado tenemos el término *nuestra*, término agrupador, unificador, algo que une. Por otro lado tenemos el término *música*, referida aquí a un lenguaje universal, un lenguaje que va más allá de las palabras y que, al igual que el puente de Mostar al ser reconstruido, es capaz de volver a unir a las personas. La construcción del título enlaza igualmente con la catedral de París, *Notre Dame* (nuestra señora). De la misma manera que en *Yo te saludo, María* Godard hablaba de una música (protestante) que protestaba contra la imagen (católica), retoma ahora el tema de la música como el lenguaje más puro, reflexión que se encontraba igualmente en la conclusión de *For ever Mozart*. De esta manera Godard cierra el círculo genesígnico articulado en su película.

1º nivel - signifiante – noosigno – sentido – viejo lenguaje: realidad en bruto descontextualizada a nivel espacial y temporal, y asignificante, lo que es tal cual es y sin referencia a ninguna otra cosa. Esta realidad deambula entre la imagen-documento, mostración desnuda de la representación y la imagen registro que alude a una realidad ambigua, situada entre la ficcionalización (teatralización) y la huella de lo real. La imagen no se fracciona mediante la fusión de *representamenes*, el discurso fusiona signos de diversa naturaleza.

2º nivel - significado – lectosigno – idea - muerte del lenguaje: cada imagen se resiste al sentido, ya no hay conflicto entre su capacidad de construir o no un discurso, hay fragmentos desconectados asignificantes. La imagen se rompe en su articulación semiológica, solo tenemos un significante que ya no es ni mirada ni motivo, no hay significado. La imagen es ambigua, se mueve en el terreno de la primeridad y al leerla no conseguimos que nos lleve al significado. El signo queda roto al nivel del *lectosigno*, el lenguaje muere tal como lo conocemos. La imagen no está al nivel de la representación retórica de la Virgen de Rafael sino al nivel del icono de la Virgen de Cambari. Una imagen pura, asignificante, al igual que son puros y asignificantes (primeridad) los colores primarios que le interesan a Godard. Las imágenes de Sarajevo están repletas de colores rojos (lucha, muerte), azules (libertad), blancos (igualdad) y amarillos (esperanza). Al quedar roto el significante la imagen (el color) es susceptible de ser utilizado como símbolo o como motivo. Godard se presenta como el destructor de las formas de comunicación impuestas y un defensor de la pureza de la forma y la libertad del pensamiento.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir – nuevo lenguaje: el signo quebrado al nivel del *lectosigno* (lenguaje) vuelve a renacer en forma de *genesigno* (serie), los fragmentos articulados en torno a la barbarie (infierno) y a la necesidad de recuperar el lenguaje (purgatorio) cobra sentido al insertarse en la multitud de engranajes que componen las numerosas series y subseries godardianas que alcanzan en su fase de fusión genesignica que se mueve entre la imagen en bruto insertada en el mundo diegético y que se mueve entre el resgistro y la teatralización, y la imagen experimental basada en la distorsión de imágenes-documento rescatadas, distorsión de colores y mediante reencuadres. Todos los fragmentos forman una multiplicidad de cadenas que restauran el significado situándose entre la luz y la oscuridad, la nada y el pensamiento. Una vez más, la única manera de articular un sentido es recurrir al pensamiento para reflexionar sobre lo que está entre las imágenes, esquivo a la mirada.

El planteamiento reunificador vuelve a ocupar el núcleo de *Film Socialisme* (2010), película que busca recuperar el nexo de unión entre las personas (de ahí su voluntad socialista) frente al carácter separador del dinero. Por otro lado, a este planteamiento reunificador se une una reflexión sobre el tiempo reivindicando un tiempo abstracto, no medible.

La estructura de la película vuelve a recuperar una vez más el número tres, como todas las películas de la última etapa de Godard, dividiendo la cinta en tres capítulos, “*Des choses comme ça*” (cosas por el estilo), “*Notre Europe*” (nuestra Europa) y “*Nos*

humanités” (Nuestras humanidades). El planteamiento reunificador aparece incluido en los títulos de la segunda y tercera parte (nuestro-nuestra), de la misma manera que lo hacía en su anterior película, *Notre Musique*, retomando el nombre de la catedral de París para buscar el elemento reunificador de las personas en el ámbito de una cultura fragmentada que en *Film Socialisme* se eleva a civilización fragmentada.

En la apertura de la película Godard recupera uno de sus motivos visuales más recurrentes, motivo que preside toda la primera parte de la película: el agua.

Voz over masculina: ¿El dinero es un bien público?

Voz over femenina: Como el agua.

Voz over masculina: Exactamente.

Si el cine de Godard persigue una refundación del lenguaje, el objetivo de *Film Socialisme* es refundar la identidad de la civilización europea, representada en este barco-dinero que encuentra numerosos puntos en común con la película de Manoel de Oliveira *Um filme falado* rodada en 2003, y en la que una madre realiza un crucero por el Mediterráneo junto a su hija, yendo desde Pompeya a Atenas, pasando por Estambul y Egipto, para recorrer los restos de una civilización perdida. La vinculación entre Oliveira y Godard ya estaba presente en *For ever Mozart*, película en la que Godard retomaba una cita del cineasta portugués. Al igual que en *Un filme falado*, lejos ha quedado el origen de Europa, ha llegado el momento de refundarla para recuperar su identidad: *Estamos lejos de Bizancio ¿sabe? Lo que se abre ante nosotros parece una historia imposible. Estamos frente a una especie de cero.*

El carácter fundacional de Europa, basado en la necesidad de reafirmar su identidad, ofrece una relación estrecha con la geometría, asociación que aparece repetidas veces a lo largo de la película: *Todo movimiento en una superficie plana, no dictado por una necesidad psíquica, es una forma espacial de autoafirmación. Ya se trate de unificar un imperio o de hacer turismo.* El turismo implicaría una manera fragmentaria de recuperar la identidad personal y la identidad del territorio. La reflexión acerca de la geometría, nos adentra de lleno en el tema esencial de la película, el tema nuclear de Godard en toda su filmografía: el lenguaje. En una de las conversaciones que tienen lugar entre los personajes que viajan en el crucero, una mujer defiende el carácter dinámico de la geometría retomando una reflexión de Husserl: *geometría que no deja de ser válida, y a la vez se construye, sigue siendo, a través de todas sus nuevas formas, la geometría.* Al igual que la energía, bajo la descripción de Einstein, que ni se crea ni se destruye, sino que se transforma, la geometría también se transforma en un proceso dinámico y constante generando nuevas formas. Este planteamiento enlaza con la refundación del lenguaje que Godard propone en el núcleo de su concepción experimental, un lenguaje que se transforma, no un lenguaje impuesto a las personas sino generado en el interior de las personas, un lenguaje para expresar, no para reprimir

o imponer. Si en la serie de la imagen-desnuda la imagen es captada en su dimensión de primeridad, en la imagen experimental la imagen se articula en proceso de transformación. Se trataría, en definitiva, de un lenguaje en constante proceso de transformación. El motor de dicha transformación sería la figura discursiva de la dialéctica, mediante la que Godard plantea el conflicto entre el todo y el fragmento. La lucha dialéctica explora ese todo, lo confronta y lo quiebra, para generar nuevos significados. El todo, bajo este planteamiento, es el lenguaje impuesto. La dialéctica es, por tanto, la herramienta que permite luchar contra ese todo, contra ese lenguaje impuesto:

Voz over: Un pensamiento dialéctico es, en primer lugar, en un mismo movimiento, el examen de una realidad en tanto parte de un todo, en tanto niega ese todo y en tanto ese todo la comprende, la condiciona y la niega, en tanto que es a la vez positiva y negativa en relación al todo, en tanto que su movimiento debe ser un movimiento destructivo y conservador en relación al todo.

El todo niega la realidad al imponerse a ella. El examen dialéctico de esa realidad confronta el todo y las partes y genera el movimiento destructivo (destrucción del todo) y conservador (pervivencia del lenguaje) un lenguaje que para seguir existiendo necesita transformarse, mutar. Para hacer que el lenguaje mute, hay que experimentar con él. Finalmente, el núcleo del lenguaje se basaría en lo que une a las personas. De esta manera, el conflicto dialéctico encontraría en su núcleo la lucha entre los elementos de unión y los elementos de fragmentación. El *todo* fragmenta la unión entre identidades porque se impone a la libertad, siendo en *Film Socialisme* el dinero la imagen del *todo* que se impone, dinero que, como dice uno de los personajes, *se inventó para que la gente no tuviese que mirarse a los ojos*, planteamiento que vincula la mirada a la unificación, mientras que el capital (en su más amplio sentido marxista) implicaría la desunión. El lenguaje fragmentado busca la unión en la diversidad, diversidad simbolizada por la enorme variedad de lenguas que se hablan en el cruce en el que viaja la civilización europea. Por el contrario, el lenguaje totalizador anula la identidad de cosas y personas imponiéndoles un nombre. El opuesto dialéctico al lenguaje sería la naturaleza.

Voz over femenina: Pobres cosas, no poseen sino el nombre que se les impone.

Voz over masculina: No hay nada más cómodo que un texto. Solo tenemos libros para poner en los libros. Pero, cuando en un libro hay que poner realidad y, en segundo grado, cuando hay que poner realidad en la realidad...

La cita se queda inconclusa pero nos lleva a un conflicto dialéctico entre realidad o naturaleza y lenguaje unificador. Si la realidad es dinámica y está abierta, el lenguaje no puede encerrar sino abrir, de esta manera el lenguaje no se genera en la imagen sino

en el intersticio abierto *entre* dos imágenes. La imagen es más ambigua que nunca, con lo que regresamos una vez más al centro de indeterminación de la imagen-tiempo deleuziana. Para restaurar el lenguaje no hay que mirar el fragmento sino el espacio (pensamiento) que se abre al confrontar dos fragmentos. Tal como defiende el personaje de la madre en la segunda parte de la película, al hablar del lenguaje, no hay que imponer sino mostrar: *sobre todo, no decir nada. Mostrar primero, mostrar lo posible. Únicamente*. Al conflicto dialéctico entre realidad y naturaleza, propio de la última etapa de Godard, se une, una vez más, el conflicto entre la luz y la oscuridad, propio de la etapa precedente. Este planteamiento es enunciado por uno de los tripulantes del barco, un joven fotógrafo cuyo trabajo se basa en captar la luz: *¿qué causa la luz? La causa la oscuridad*. Solo en la oscuridad (el *entre*) podemos reflexionar sobre lo que la luz nos ha mostrado para alcanzar la verdadera luz (el pensamiento).

El lugar en el que Godard articula la dialéctica entre la luz y la oscuridad al nivel del lenguaje y entre lo público (lo que une) y lo privado (lo que desune, el capital), reflexión que abre la película (*el dinero es un bien público*) y que establece el vínculo entre el lenguaje y la política, es la superficie de la pantalla. La pantalla es el lugar donde finalmente se pueden unir los conceptos de lo público y lo privado.

La figura que se convierte en el nexo narrativo entre las diferentes partes de la película es el reloj, aludiendo al tiempo y su estructuración. Concretamente son los niños que aparecen en *Film Socialisme* quienes cuestionan el tiempo y tratan de entenderlo. En la primera parte de la película, un niño cuestiona el valor de un reloj de oro que no mide el tiempo: *Tío Mathias, ¿por qué este reloj vale su peso en oro? Ni siquiera da la hora*. En la segunda parte de la película, que recupera el tema de la familia, el hijo pequeño le vuelve a preguntar a una de las mujeres-periodistas que visitan la gasolinera en la que la familia vive y trabaja, por el reloj que lleva y en el que no encuentra agujas:

Niño: *no consigo ver la marca*. / Ella: *"Night and Day", Noche y día*. / Niño: *Vale, ya sé inglés*. (Imagen del reloj de oro sin anillas) Ella: *Viene de Egipto, lo encontraron en la tumba del emperador de Tell Amarna*. / Niño: *Pero no tiene horas, no tiene nada*. / Ella: *Sí pero tiene el tiempo, la noche de los tiempos*. / Niño: *Y el día ¿Quién decide?* / Ella: *Él*. / Niño: *No se mueve nada*. / Ella: *Sí, porque piensa. Si dura demasiado lo sacudes un poco*. / Niño: *¿Y entonces?* / Ella: *Misterio*.

El reloj sin anillas se convierte en una metáfora visual del planteamiento cinematográfico que Godard propone en la película. La imagen ofrece una representación directa del tiempo (tal como planteaba Gilles Deleuze), el retrato de un tiempo no medible, un tiempo como potencia y en constante proceso de transformación. La imagen es una imagen sensible, no medible, detrás de la imagen se encuentra un sentimiento, no una regla matemática. Cuando se confrontan dos imágenes-fragmento, dos sentimientos, se articula un pensamiento. Los sentimientos que están más allá de las

palabras es lo que une a las personas, de ahí la superficie de la pantalla unificadora. Los pensamientos que nos dotan de identidad articulan la pluralidad (el lenguaje) que parte de la unidad (el sentimiento). Este planteamiento subyace en la cita de san Agustín que recupera la película: *¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé*. Todos sentimos el tiempo, eso nos une, pero no podemos explicarlo. El deseo de poseer el tiempo, por otro lado, nos separa.

Al igual que en *Notre Musique* Godard hablaba del plano (la ficción, el lenguaje impuesto) y el contra-plano (la realidad), comprándolo con la fundación de Israel (ficción) y la negación de Palestina (realidad). En *Film Socialisme* se presenta esta articulación dialéctica como la confrontación entre dos polos: Hollywood y la Meca.

Voz over narrador: Amigos. Lo encontré, la caja negra. Por eso Hollywood se llamaba la Meca del cine. La tumba del profeta. Todas las miradas en la misma dirección, la sala del cine. Claro, pero... lo extraño es que Hollywood fuera inventado por judíos. Adolf Zukor, William Fox, David Selznik, Samuel Goldwyn, Marcus Loew, Carl Laemmle, etc.

Esta reflexión se acompaña de la imagen de un reloj con anillas puesto encima de un Corán. La mirada de Hollywood es la de un tiempo medible (imagen-acción, representación indirecta del tiempo), frente a la imagen-fragmento, imagen-tiempo o presentación directa del tiempo propia de la imagen-fragmento. De la misma manera que el contraplano dirige todas las miradas a la Meca, el Islam, el plano dirige todas las miradas a Hollywood como mecanismo articulador de la ficción, del lenguaje totalizador, de la dominación americana, del capital y del dinero.

Tras mostrar una Europa dominada por el dinero y necesitada de una refundación, en cuyo núcleo encontramos a una familia fragmentada, el carácter fragmentario de esta civilización se representa mediante las diferentes paradas que efectúa el barco (Barcelona, Nápoles, Haifa, Egipto, etc.) y que integran el *collage* audiovisual de imágenes-documento que compone la última parte de la película, nuestras humanidades. En el núcleo de esta segunda parte encontramos una reflexión de Roman Jakobson:

Voz over narrador: En su segundo curso en la *École libre des hautes études* de Nueva York, Roman Jakobson demostró durante el invierno del 42 y 43, que es imposible disociar el sonido del sentido y que solo la noción de fonema permite resolver ese misterio.

Voz femenina: De una forma general, escribir para dos voces solo se logra cuando las disonancias se anuncian por una nota común.

El misterio al que alude un reloj sin anillas, al que se refería la mujer en la segunda parte de la película, remite a la relación entre impresión y sentido. El lugar común, el elemento capaz de encontrar el nexo en un contexto de fragmentación y que Godard sitúa en la pantalla, remite al lenguaje del sonido (al igual que en *Notre Musique*) como elemento unificador: una nota común que permite articular la consonancia frente a la disonancia. Esta nota común que se dirige a la multiplicidad de voces que habitan el barco que es Europa, es lo que Godard busca en sus imágenes-fragmento, una nota que vaya más allá de la fragmentación impuesta por las anillas de un reloj polarizado entre Hollywood y La Meca, la nota común se sitúa en el ser frente al tener, ser tiempo, emoción, frente a tener el tiempo y dominarlo, con el objetivo de restaurar las emociones para activar el sentimiento. Estas emociones volverían a situarse en el terreno de la primeridad peirceana, en el que se generan imágenes-fragmento que muestran (tal como dice la madre de la segunda etapa de la película) pero no imponen. Imágenes quebradas en la articulación de significante, significado y signo al prescindir del significado manteniéndose en el nivel de la primeridad.

En la nueva articulación genesínica, como decimos, la imagen experimental, las imágenes se sitúan en el ser frente al tener (imágenes tiempo y emoción) y al igual que la energía, que en su proceso de *ser* no deja de transformarse para seguir siendo, las imágenes experimentales de Godard son imágenes abiertas más que nunca a lo posible, imágenes en constante transformación ofreciendo una articulación genesínica sin límite ni clausura. Si en su primera etapa Godard sometía a las imágenes a tímidas transformaciones al descomponerlas en fragmentos para serializarlas (revolver) o al teñirlas de colores, especialmente de la bandera francesa, ofreciendo un planteamiento visual cercano al Pop Art, en la etapa experimental las transformaciones a las que se somete tanto la banda de imagen como de sonido son ilimitadas.

1º nivel - significante – noosigno – sentido – viejo lenguaje: volvemos a encontrarnos con la realidad en bruto, imagen articulada al nivel de la primeridad, lo que es tal cual es y sin referencia a ninguna otra cosa. La imagen experimental puede oscilar entre el registro en alta definición (figura 72), la imagen de baja calidad propia de una cámara de vídeo de seguridad (figura 73), ofreciendo una distorsión en nitidez y gama cromática, o la de una cámara digital de calidad media colocada por el cineasta o por un personaje (figura 74). La naturaleza de la cámara nunca se justifica argumentalmente, es una decisión puramente discursiva propia de una imagen experimental en constante transformación.



Figura 72



Figura 73



Figura 74

La imagen de registro también puede convivir con la imagen-documento, que se puede mostrar distorsionada o en su estado original. La imagen documento se puede transformar en imagen pictórica distorsionada o reencuadrada (figura 1), imagen extraída de otra obra cinematográfica (figuras 5, 6 y 7) o imagen documental (figura 9), imagen lúdica, imagen artística (figura 4), imagen de barbarie, del holocausto (figura 8), pantalla en negro, inserto textual. Las gamas cromáticas pueden ir del color al blanco y negro o desde la sobre-saturación hasta la pura distorsión. El movimiento puede variar entre el acelerado, el ralenti, el cuadro congelado, la dialéctica entre fotograma y plano mediante movimiento y pausa o la imagen parpadeante.



Figura 75



Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80

2º nivel - significado – lectosigno – idea - muerte del lenguaje: cada imagen se resiste al sentido, ya no hay conflicto entre su capacidad de construir o no un discurso, hay fragmentos desconectados asignificantes. La imagen se resiste a ser leída desde el fragmento. La imagen de ficción invita a ser leída como teatro, ámbito que nos lleva a la fusión genesígnica al rescatar un rasgo propio de la serie revolucionaria. La imagen – documento va más allá de la referencia, nunca puede ser leída de forma aislada.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir – nuevo lenguaje: el signo quebrado al nivel del *lectosigno* (lenguaje) vuelve a renacer en forma de *genesigno* (serie). El *noosigno* no puede ser leído de forma aislada, necesita ser leído en conjunto, como *genesigno*. Las imágenes establecen conexiones entre sí de forma que el final de la película no es el desenlace de la trama, propio de la imagen-acción. El final de la película es una última imagen o sonido y sus múltiples vinculaciones internas (imágenes de la película) y externas (asociaciones que van más allá de la película). El proceso de transformación de las potencias no cesa hasta que la película termina. Este planteamiento remite al poder unificador de la pantalla de cine en el que Godard aúna múltiples identidades visuales y sonoras. Una vez más, todos los fragmentos forman una multiplicidad de cadenas que restauran el significado situándose entre la naturaleza y el lenguaje, la luz y la oscuridad, la nada y el pensamiento.

En su última película estrenada, *Adiós al lenguaje* (2014), Godard ya no explora los fragmentos de un lenguaje roto o de una cultura perdida sino la posibilidad de construir un lenguaje nuevo partiendo de cero, dejar el viejo lenguaje y generar uno nuevo. La palabra “*adieu*” en la Suiza francesa significa tanto “hola” como “adiós”. Si el planteamiento de *Notre Musique* o *Film Socialisme* es más optimista, en este caso la posibilidad de articular un lenguaje nuevo que restaure la relación del hombre con la naturaleza, se ve truncada por el triunfo de la metáfora, la ley. En líneas generales, la trama de la película parte de un orden impuesto, una relación de matrimonio tormentosa (metáfora), para adentrarse en el desorden mediante el surgimiento de un amor al margen del matrimonio (naturaleza), y finalmente romper la naturaleza y volver a la metáfora que culmina con el nacimiento de un niño.

En esta ocasión Godard recupera varias subseries genesígnicas para someterlas a una reelaboración. Por un lado recupera la descomposición del drama de pareja en el seno de la imagen-tiempo volviendo la mirada a *Le Mépris* y, por otro lado, nos situamos en una perspectiva apocalíptica a nivel cultural, consecuencia del totalitarismo, asociado a la imposición de la ley mediante la violencia.

Voz over narrador: Una larga tradición ha llevado a esta crisis. Maquiavelo, Richelieu, Bismarck. El terror se iniciaría en el 93, durante el terror, la convención produjo el código civil, el nuevo calendario, el sistema decimal, la fabricación del acero...

Personaje femenino: la ley que niega su propia violencia, engaña.

La consecuencia de la mencionada tradición que ha llevado a la crisis actual es que el individuo deposita toda la responsabilidad en el estado, lo cual significa el triunfo del planteamiento de un estado todopoderoso tal como defendía el nazismo. Godard establece un paralelismo entre la invención de la televisión y el inicio del nazismo de

forma que en la sociedad actual habría triunfado el totalitarismo como ideología y la televisión como forma de representación.

El planteamiento dialéctico que ofrece la película se articula en torno al conflicto entre naturaleza y metáfora (lenguaje), lo que recupera a su vez la serie genesígnica que articulaba el conflicto dialéctico entre realidad y representación. Si bien este planteamiento ofrece un esquema dual, la articulación en la totalidad de la película recupera el número tres ya que se estructura en dos capítulos dedicados a la naturaleza y dos capítulos dedicados a la metáfora, lo cual podría presentarse como dos capítulos en total fraccionados en dos partes cada uno, y un capítulo final, presentado como epílogo, titulado “Memoria / Desgracia histórica”.

El conflicto dialéctico se canaliza a través de cuatro tipos de imágenes, encuadrados los tres primeros dentro del ámbito de la primeridad. Todas estas tipologías de imágenes se encontrarían al nivel del *noosigno*.

1º nivel - significante – *noosigno* – sentido – viejo lenguaje:

En primer lugar encontramos la imagen de registro que ofrece una óptica documental sobre la realidad en bruto sometida o no a la teatralización. En Godard no hay diégesis sino filmación de una dramatización o teatralización, nunca hay representación sino mostración.

Por otro lado, encontramos imágenes-documento que mantienen el plantemianeto de esta subserie tal como se desarrolla desde su planteamiento en *Allemagne 90 neuf zero*, es decir, la imagen no documenta, se plantea como la mostración fragmentaria de una representación. Godard no representa, siempre muestra. La distorsión de la imagen documento mediante la ralentización y la distorsión del color sitúa el planteamiento en el terreno de la nueva subserie genesígnica, la imagen experimental en constante transformación.

En tercer lugar encontramos imágenes digitales distorsionadas mediante la saturación de los colores o mediante la dialéctica entre el plano en movimiento, en ralenti y el cuadro congelado. Este planteamiento recupera el carácter plástico de la imagen en vídeo de *Numéro Deux* y *Sálvese quien pueda (la vida)*. La imagen digital rompe con la naturaleza del registro cinematográfico como registro de lo real tal como lo planteaba André Bazin. La imagen es ahora un compuesto de píxeles, un resgistro distorsionable (imagen en transformación) capaz de retrotraer la imagen a sus componentes esenciales, los colores primarios, punto máximo de la primeridad. Lo digital satura lo real descomponiéndolo en colores, la realidad se transforma de esta manera en una abstracción.

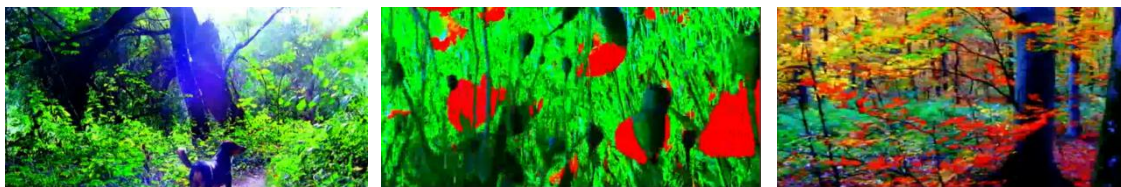


Figura 81
Fotogramas de *Adiós al lenguaje*

Por último tenemos la imagen en negro, imagen que no funciona como signo de puntuación sino como vaciado del cuadro, como negación de la imagen y afirmación del pensamiento.

La plasticidad de la imagen digital le permite a Godard explorar no solo la distorsión de los colores sino también, una vez más, la distorsión de los rasgos de reconocimiento visual, generando una fragmentación en el interior del plano de forma que un fragmento de *representamen* (cuchillo) es asociado con un *representamen* ajeno (limones en el fregadero) para producir un signo nuevo o distorsionado por el rojo como alusión a la sangre. Este planteamiento también es utilizado en otro plano que ilustra la vuelta de la mujer con su marido, produciendo ambos una misma música al piano.

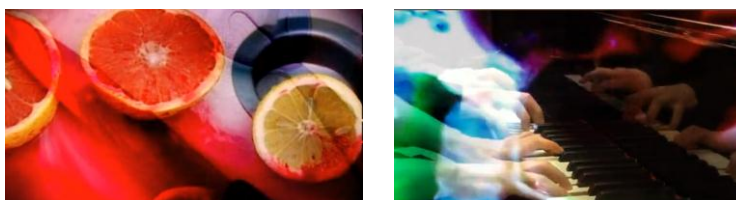


Figura 82
Fotogramas de *Adiós al lenguaje*

La fractura de la imagen en su interior está asociada a la recuperación de la metáfora. El regreso del marido al final de la película supone una restauración del orden y la muerte (metafóricamente y visualmente) de la naturaleza. Se mata el amor surgido entre la protagonista y su amante. Los limones partidos en el fregadero, asociados al cuchillo y al rojo se sitúan en el ámbito de la muerte de la naturaleza.

2º nivel - significado – *lectosigno* – idea - muerte del lenguaje:

Volvemos a encontrarnos con fragmentos desconectados asignificantes. La imagen es sometida a un constante proceso de transformación pasando del registro en alta definición, a la cámara de baja calidad, la imagen sobre-saturada, la imagen-documento en las múltiples variaciones anteriormente presentadas y el inserto estático.

3º nivel - signo – genesigno – articulación de una serie – potencias – devenir – nuevo lenguaje: el signo quebrado al nivel del *lectosigno* (lenguaje) vuelve a renacer en forma de *genesigno* (serie). Las imágenes documentos asocian la barbarie a lo cotidiano, las emociones impenetrables que registra una cámara digital con las emociones vivas de la imagen del cine. La naturaleza y sus colores primarios se asocian a una recreación visual de “El origen del mundo” de Courbet mediante el plano de una vagina mientras el narrador habla de tribus primitivas que denominaban bosque al sexo femenino. La imagen en constante proceso de transformaciones está sometida a innumerables mutaciones y permutaciones llevando al pensamiento a una actividad asociativa y disociativa incesante.

En *Adiós al lenguaje* Godard llega al nivel de fragmentación más radical al en toda su filmografía explorando las posibilidades ofrecidas por la imagen 3D. Ya no se fragmenta solo el discurso y el cuadro, el nivel máximo de fragmentación se da a nivel fisiológico, en la propia mirada del espectador. Si todos tenemos un ojo izquierdo y un ojo derecho, un lado izquierdo y un lado derecha, Godard los fracciona de forma que no veamos lo mismo con un ojo que con otro, aludiendo a la propia esencia fragmentada de la naturaleza humana. Si cerramos un ojo vemos a la mujer desnuda, si cerramos otro ojo vemos al hombre desnudo. La dualidad entre naturaleza y lenguaje, izquierda y derecha llega a su punto culminante al dividirse en hombre y mujer. Sin embargo, hombre y mujer se unen al abrir los dos ojos fusionándose en una restauración de la naturaleza. Al abrir los dos ojos (al unificar la mirada) se fusionan izquierda y derecha y hombre y mujer, lo que expone la voluntad reunificadora del lenguaje en la refundación que Godard plantea al nivel de la pantalla de cine. El lenguaje 3D ofrecería la posibilidad de una convergencia que la imagen fraccionada rompió. Por eso cuando al final de la película se restaure el orden y la metáfora, la imagen se volverá a quebrar.

Aparte de las diferentes tipologías de imágenes fragmento mencionadas, Godard utiliza la imagen digital como imagen-motivo en tres vertientes, por un lado está la naturaleza, asociada a la búsqueda de un lenguaje puro, en segundo lugar está el habitual motivo del agua, asociado a la refundación del lenguaje y la identidad, y en tercer lugar encontramos un motivo que se sitúa en el núcleo de la última película de Godard, y es el perro. Este motivo ya había aparecido en *Film Socialisme* a nivel sonoro cuando la voz *over* del narrador menciona que cuando Ulises regresa de su odisea y alcanza Ítaca, el único que lo reconoce con su disfraz de mendigo es un perro, perro del que Ulises había sido dueño y que estaba asociado al talento de Ulises, la caza. Es la mirada del perro la que restaura la esencia de Ulises como héroe y cumplida dicha función, el perro muere. En *Adiós al lenguaje* la voz del narrador habla del perro como el único animal que pone la vida de su amo por encima de la suya. En la unión triádica del centro de la película se encuentran un hombre, una mujer y un perro, perro que es testigo de un amor que se sitúa como restauración de la naturaleza. La restauración de la

unidad y la vuelta de la naturaleza se produce ante la que Godard considera como la mirada más pura, mirada en la que fluye el amor hacia el hombre, la del perro capaz de dar la vida por él.

Al igual que en “La Odisea” es ante la mirada de un perro ante la que acontece la historia del héroe. Esta reflexión enlaza igualmente el discurso de Godard con el gran discurso fragmentado de la literatura, el “Ulises” de James Joyce, novela que sitúa en su núcleo a un anti-héroe contemporáneo que recorre la historia de la literatura y los discursos en sus diferentes formas para encontrar un discurso propio.

Volviendo al esquema de Roland Barthes, la última serie de Godard parte de la una realidad manipulable, la imagen ya no es solo asignificante sino que carece de referente al ser un registro volátil capaz de transformarse. El metalenguaje de la nueva serie genesígnica habla de la imposibilidad de articular un discurso con lo real puesto que lo real ha muerto al carecer de referente, la única posibilidad de significar es sometiendo lo real a un flujo incesante de conexiones mentales que inauguren un nuevo lenguaje.

<u>Significante</u> : realidad en bruto manipulada.	<u>Significado</u> : carencia de referente.
<u>Signo</u> : imagen manipulable.	<u>Significado</u> : muerte de lo real, muerte definitiva del lenguaje.
<u>Signo</u> : La encadenación de imágenes en transformación crea un nuevo lenguaje de asociaciones sin clausura.	

5.1.3 Síntesis Genesígnica

Tras efectuar una visión panorámica sobre las series genesígnicas con las que trabaja Godard podemos establecer los puntos en común y las diferencias que se articulan en la estructuración de dichas series y subseries. Partiendo del planteamiento estructuralista de Saussure, en nuestro análisis trabajamos dos ejes en el planteamiento serial de Godard, un eje sincrónico, que aúna el aspecto estático del planteamiento, y un eje diacrónico, referido a las diferentes evoluciones y metamorfosis que se ejercen sobre dicho planteamiento. Como comentamos en la introducción, la obra de ficción de Godard en el nivel del planteamiento del cuadro como fragmento, al igual que la obra escrita de muchos intelectuales asociados a la corriente del estructuralismo como Lévi-Strauss, es refractaria al reduccionismo por lo que ha sido necesario analizar el conjunto para determinar el trabajo en cada una de las partes. Al igual que Lévi-Strauss localizó la raíz sincrónica de los mitos sometidos a variaciones diacrónicas en función de los diferentes usos que se dio a dichos mitos, nuestro análisis ha permitido vislumbrar cuál es la base sincrónica del planteamiento de Godard y cuáles sus variaciones a lo largo del tiempo, identificando cinco grupos esenciales en los que se construye una serie bajo la misma estructura que subyace en el mito según el planteamiento de Roland Barthes.

Las diferentes series y subseries de Godard se podrían equiparar igualmente a los mitemas (temas míticos) analizados por Lévi-Strauss, los cuales se desdoblan en variaciones mediante movimientos de inclusión y de exclusión. El objetivo final de este análisis es identificar lo que Lévi-Strauss calificó como *la propiedad invariable de un variado y complejo conjunto de códigos (...)*, *la cuestión consiste en desentrañar lo que es común a todos ellos*¹⁸⁷ (Lévy-Strauss 2012:34). El eje común se sitúa en la articulación sincrónica.

Eje sincrónico – la ruptura del lenguaje

En el nivel sincrónico, hemos podido identificar una fractura de la relación triádica que funda el signo como unidad. Al trasladar el signo al campo visual hemos partido del esquema de Peirce, para quien el signo visual recibe el nombre técnico de *representamen*, al cual se le atribuye un *objeto* a partir de otro signo llamado *interpretante* (situado al nivel del significado), que remite al mismo *objeto* (significante). A nivel cinematográfico, el planteamiento del signo estático de Peirce adquiere nuevas dimensiones cuando aúna la representación del tiempo y del movimiento, tal como planteó Gilles Deleuze. Entre las diferentes concepciones del signo cinematográfico, la obra de Godard se sitúa, tal como menciona Deleuze, en el terreno del *opsigno* (imagen visual pura) y del *sonsigno* (signo sonoro puro). Estos

¹⁸⁷ Lévi-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. Alianza Editorial. Madrid. 2012. p. 34.

signos, al someterse a la serialización con la que Godard trabaja, se compondrían de *noosignos* y *lectosignos*.

1º nivel - significante – *noosigno* – sentido – viejo lenguaje:

El *noosigno* se sitúa al nivel del significante, es el punto de partida del lenguaje que se formará en la fusión de significante y significado. Si bien el discurso unitario, está compuesto por *noosignos*, hemos podido inferir que el discurso fragmentado de Godard no está compuesto por *noosignos* sino que remite a *noosignos* extraídos de discursos previos.

2º nivel - significado – *lectosigno* – idea - muerte del lenguaje:

El *lectosigno*, por su parte, se sitúa al nivel del significado, la idea, el sentido, y articula el nivel de lectura del *noosigno*. Es en este nivel en el que se produce la quiebra del signo en el cine de Godard, el lenguaje planteado por el *noosigno* se quiebra en el *lectosigno*, el discurso se rompe y el lenguaje muere. Los *lectosignos* de Godard articulan imágenes que se leen con independencia de su objeto.

3º nivel - signo – *genesigno* – articulación de una serie – potencias – devenir – fundación de un nuevo lenguaje:

Finalmente, si el *noosigno* y el *lectosigno* se encuentran en la dimensión del movimiento, es el *cronoosigno* el que abre el signo a su dimensión temporal. Al nivel del *opsigno* y *sonsigno*, el *cronoosigno* se sitúa como el eje de la imagen-tiempo al ofrecer una presentación directa del tiempo frente a la presentación indirecta que ofrece la imagen-acción, dominada por el *sinsigno*. En el caso de Godard, tal como señala Deleuze, el tipo específico de *cronoosigno* con el que se trabaja es el *genesigno*, que serían seriaciones intrínsecas del tiempo que remiten a la tensión de un presente inminente y que tienen la propiedad de poner en tela de juicio la noción de verdad frente al modelo de lo verdadero como totalización propio del cine clásico.

Si bien el *genesigno* no implica necesariamente una ruptura del lenguaje, ya que se encuentra en el cine de autores que trabajan en un discurso unitario como Orson Welles, en el caso de Godard la fractura del *genesigno* se articula en la fragmentación entre *noosigno* y *lectosigno*, es decir, el *noosigno* que remite a un discurso previo se rompe al intentar encontrar su espacio en el discurso nuevo. El *noosigno* en Godard es escurridizo, la búsqueda del sentido nos lleva al intersticio entre *noosigno* y *noosigno*, lo que hace que cada imagen sea un fragmento y que el sentido solo se articule como la confluencia de todos los fragmentos. El desenlace de la película no es una última acción, sino una última imagen y un último sonido. Solo la serie de signos articula el sentido, situado en el espacio entre signo y signo.

Según avanza en su filmografía, el *noosigno* de Godard va vaciándose cada vez más de referentes. En la articulación del *noosigno* Godard parte de discursos previos al comienzo de su filmografía, esencialmente discursos cinematográficos. El *noosigno* atravesará una transición al articularse como mirada para proceder a su vaciado final, cuando se sitúa en el nivel de la primeridad perirceana: lo que es tal cual es y sin referencia a ninguna otra cosa, un signo puro.

La quiebra del signo al nivel del *lectosigno* (significado) rompe la estructura del lenguaje en su concepción totalizadora de forma que se procede a una refundación del lenguaje basada en la confluencia de diferentes identidades sýgnicas. El discurso totalizador impone una identidad a las partes, el discurso fragmentado se inicia en las partes, abriéndose en la última etapa de Godard a todas las posibles identidades y transformaciones que esas partes proponen, para concebir la pantalla como la superficie capaz de reunificar toda la amalgama de diferentes identidades, refundar el lenguaje y restaurar una posible unidad en la diversidad tras la fractura del lenguaje totalizador acaecida en el siglo XX y en cuyo núcleo Godard sitúa la guerra, guerra como consecuencia de un triunfo de las tendencias totalitarias que subyacen en la cultura Europea desde su fundación. Estas tendencias habrían sido absorbidas por la cultura norteamericana expandiéndose mediante un capitalismo industrial anulador de la diversidad identitaria, y generador de una mirada dirigida en una misma dirección, mirada que pone la ficción en el plano (Hollywood) para situar al enemigo en el contra-plano (realidad).

Si la cultura precedente a la quiebra del discurso es una cultura de la identidad unitaria, cultura configurada bajo un planteamiento monoteísta, la cultura fragmentada que Godard retrata es una cultura de la pluralidad identitaria. Para recuperar la unidad, la pantalla de cine se ofrece como superficie capaz de reunificar la multiplicidad de identidades, de fragmentos reunidos (nunca unificados) en un discurso global.

Eje diacrónico – las series genesýgnicas

Si bien la serie genesýgnica remite a un planteamiento estructural al nivel de la construcción de la imagen como fragmento, la subserie puede tener dos funciones, o bien ofrecer una variación en el planteamiento de alguna de las partes de la estructura que plantea la serie o la inclusión de un universo iconográfico nuevo, dictado por una temática específica, sin modificar el planteamiento de la serie a nivel estructural. De esta manera, la serie se situaría al nivel del mito lévi-straussino y la subserie al nivel del mitema o porción irreductible de un mito, un elemento que puede aparecer, desaparecer y reaparecer intercambiado y re-ensamblándose con otros mitemas o subseries concretas. En nuestra síntesis diacrónica analizamos cada una de las series y subseries que conviven en cada uno de los tres niveles del eje sincrónico y que ofrecen una lógica estructural que se emparenta con la descripción del mito ofecida por Roland Barthes.

1º Serie: la imagen-cine (el mito del cine)

En su filmografía Godard comienza filmando la realidad inmediata y cotidiana bajo la óptica de las convenciones genéricas del cine americano (prevaleciendo la óptica del cine negro de serie B) recurriendo a sus mecanismos de enunciación. La óptica del cine americano, que se constituye como el lenguaje objeto del que parte Godard, es alabada en sus logros y ridiculizada en su imperialismo. En esta estructuración asistimos tanto a la subserie *noir* en su vertiente marginal de serie B presidida por la figura del detective o del maleante, que puede fusionarse con una la óptica deshumanizadora en un contexto de ciencia ficción, también heredero de la serie B, tal como plantea *Alphaville*. El cine negro también se enlaza con la variante de la subserie bélica que puede adquirir connotaciones *noir*. Por otro lado, el drama de pareja propio del melodrama norteamericano asiste a su descomposición al quebrarse su eje sensorio-motriz, asociado a la ruptura del discurso. El amor roto del drama de pareja encuentra la variante en la subserie de la prostitución, serie a su vez enlazada con la subserie *noir* y vinculada a una ruptura del lenguaje, un lenguaje prostituido. A todas estas subseries se une la imagen documental, descomponiendo el documental en su concepción clásica y la imagen publicitaria, aludiendo a los códigos de la publicidad norteamericana, códigos de representación adoptados en Europa.

Al nivel del *lectosigno*, cuando el espectador se enfrenta a una imagen-fragmento, es cuando el lenguaje muere. Cada imagen invita a ser leída como representación de una representación, la diégesis se rompe y nace la indescernibilidad (núcleo de la imagen-tiempo) entre lo real y lo ficticio, lo lúdico y lo grave. La imagen pierde su vínculo con lo real al quebrarlo en su lectura. La imagen no es cine tal como se había concebido hasta entonces, es una reflexión sobre el cine.

A la hora de construir el metalenguaje con el sistema de significación previo, el lenguaje desde la unidad del signo (del *representamen*) se restaura mediante la reunificación de *representámenes* diversos en una unidad divergente: la serie genesígnica que componen diferentes potencialidades y que articulan actos de fabulación que persiguen una reconstrucción del lenguaje en un nuevo orden que nos permita recuperar la identidad del discurso y nuestra identidad como sujetos del lenguaje. El metalenguaje de la primera etapa de Godard persigue la renovación del discurso cinematográfico, la renovación del director como autor y del espectador como intérprete de un texto ambiguo.

2º Serie: la imagen-lucha (el mito del progreso económico)

Cuando Godard abandona la etapa *Nouvelle Vague* y se adentra en su periodo revolucionario, la realidad inmediata pierde la óptica del cine a través de sus géneros y adquiere un nombre propio: el lenguaje objeto son Francia y París como escenario de

una sociedad que asiste al triunfo de un capitalismo industrial y consumista alienante, una representación de un progreso aparente. Cada *noosigno* es concebido como una huella de dicha sociedad, es una realidad en bruto que remite a un contexto concreto. En este ámbito, Godard recupera la iconografía de algunas subseries previas, presentadas bajo una óptica teatralizante (mostración de una representación). De esta manera, recupera la subserie *noir*, la subserie documental, el drama de pareja, la subserie bélica (en la que lleva al extremo la teatralización puramente brechtiana). Todas estas subseries son ofrecidas en dos categorías globales, la óptica anti-capitalismo industrial y la óptica anti-revisionismo.

En la segunda etapa de Godard, la ruptura del lenguaje comienza a articularse bajo un planteamiento dialéctico que abre un frente entre placer (ficción) y displacer (quiebra de la ficción). Esta quiebra, que incita el distanciamiento y rompe la alienación, puede articularse mediante la ruptura de la concordancia audio-vídeo, el recurso a la imagen-teatro mediante lo artificial (cadáver de plástico) o la evocación directa del proceso de escritura (cámara reflejada en el espejo). Esta quiebra dialéctica está asociada a la alienación del capitalismo consumista.

En la etapa revolucionaria, el metalenguaje se articula como conflicto dialéctico contraponiendo el discurso del capitalismo consumista o industrial al del revisionismo marxista-leninista denunciándolos a ambos como falsas representaciones para proponer una restauración de la mirada revolucionaria que rompa la alienación. El discurso de la representación cinematográfica no es más falso que los falsos discursos sociales que se hacen pasar por reales.

3º Serie: la fragmentación total (el mito de la unidad)

En su tercera etapa Godard parte de un lenguaje objeto como un lenguaje fraccionado llegando a la fragmentación total del *noosigno* y haciendo convivir diferentes *noosignos* en un mismo cuadro o distorsionando la estructura del *noosigno* quebrando los rasgos de reconocimiento visual al fusionar diferentes *noosignos*. El sistema al que remite el *noosigno* en esta fase de transición que supone *Numéro Deux* es la representación televisiva en su dimensión alienante, concepto que supone un entrelazamiento de su serie cine (llevada a la televisión) y su serie de imagen-lucha.

Al llegar a la fragmentación total, el interior del cuadro impide ser leído de forma unitaria. La mirada se ve obligada a seleccionar los *noosignos*, recorrerlos parcialmente de forma que el visionado de la película nunca se agota, Godard experimenta con la imagen y el espectador puede experimentar con la mirada.

Cuando se quiebra el lenguaje desde la fragmentación del cuadro y del plano, Godard inaugura un nuevo lenguaje (meta lenguaje) mediante fragmentos de *representámenes* fusionados: padres en medio del acto sexual y primer plano de su hija. La cadena genesígnica se fusiona en el interior del cuadro de *Numéro Deux*.

4º Serie: la imagen escópica (la imagen y el sonido como mitos)

Tras la fragmentación total, Godard vuelve al cine pero ya no trabaja el *noosigno* como referencia a una tipología de discurso previa, sino que intenta recuperar su identidad como en el cine de ficción partiendo, al nivel del lenguaje objeto, de la imagen como mirada o el sonido audición, la imagen remite al acto de mirar (*Pasión*) y el sonido al acto de escuchar (*Nombre: Carmen*). En esta serie, Godard recupera sus subseries más habituales, el drama de pareja en un ámbito de incomunicación asociado a la quiebra del discurso y la prostitución asociada a la quiebra del lenguaje. Igualmente, Godard mantiene de forma intermitente la subserie teatral y da entrada a una nueva subserie, la imagen mística, referida a imágenes quebradas por estar desprovistas de significado aludiendo a conceptos esenciales de la creación bíblica como el sol o el agua.

Dentro de la etapa de la vuelta al cine, Godard introduce otra serie basada en la posibilidad de encontrar un discurso, serie en la que introduce al nivel del lenguaje objeto la imagen-motivo (imagen vaciada de contenido asociada a un concepto simbólico como pueda ser el agua como motivo de la refundación) y la imagen-documento, alejada de la imagen documental, ya que es la mostración de una representación aludiendo a los fragmentos de una cultura quebrada, fragmentos rescatados por un personaje presentado como arqueólogo cultural.

Al volver al cine tras su total ruptura, la imagen-mirada y el sonido-audición, se prolongan en el tiempo sin aludir a ninguna acción, lo que implica la ruptura del eje sensorio-motiz que abre el *noosigno*. Al igual que la imagen se resiste a ser leída como acción y necesita ser leída como mirada (discurso), el sonido no invita a ser leído como acompañamiento auditivo, sino que igualmente adquiere un nivel de significación que trasciende la configuración de la acción

En la serie de la búsqueda del discurso, el *noosigno* se quiebra al cuestionarse su capacidad para construir un discurso debido a la lucha dialéctica establecida entre su naturaleza de materia en bruto (asignificante) y su utilización discursiva (significante). Si esta lucha se articula como búsqueda del discurso es porque Godard vuelve la mirada hacia atrás planteando el discurso como un discurso *noir*, como un discurso *nouvelle vague*, o como un comentario textual referente a un texto emblemático como “El idiota” o *King Lear*.

Cuando Godard vuelve al cine, el metalenguaje ya no se basa en el conflicto dialéctico entre capitalismo o revisionismo y representación, sino que su articulación se centra en el conflicto dialéctico entre la mirada que trata de dar un significado a lo real y lo real asignificante, conflicto que en la serie de la búsqueda del discurso se da entre la asignificancia del fragmento y pretensión discursiva del conjunto, restaurando el discurso como una reflexión metadiscursiva sobre su posibilidad.

5º Serie: Fusión genesígnica e imagen experimental (el lenguaje como mito)

En la última gran serie de Godard el lenguaje objeto se basa en el concepto iniciado con la imagen mística, siendo una variante de esta: la imagen-desnuda. Se trata de una imagen en primeridad, completamente ambigua.

En la última etapa de su cine, el lenguaje objeto (imagen desnuda o imagen-primeridad) es sometida a una variación a través de la imagen experimental. Mediante este planteamiento, la imagen desnuda es sometida a constantes procesos de transformación, ya sea como imagen-teatro, imagen-registro o imagen-documento. Estas transformaciones implican tanto la distorsión cromática, la distorsión del propio formato de la imagen o el reencuadre.

Cuando la imagen deja de cuestionar la lógica discursiva, entonces nos queda tan solo la imagen en primeridad, la muerte del lenguaje se produce cuando, al nivel del *lectosigno*, el *noosigno* se resiste al significado como discurso referente a otro discurso y como imagen. Solo tenemos un significante que no es ni mirada ni motivo, una imagen desnuda que tampoco alude al significante puro en su creación bíblica. Es un significante quebrado de significado, una imagen en primeridad. La imagen asignificante se somete a un proceso de transformación que al nivel del *lectosigno* aumenta su ambigüedad al no vincular el cambio de formato ni su movimiento con ninguna justificación dramática.

Cuando el discurso se vacía de referentes discursivos y la imagen se vacía de significado presentándose como imagen desnuda, todos los fragmentos forman una cadena divergente pero continua, un nuevo metalenguaje en el que la asignificancia del fragmento, del lenguaje, contrasta con el significado del conjunto, articulado como un conflicto entre luz (pensamiento) y oscuridad. Finalmente, las potencialidades del fragmento en la cadena discursiva divergente se multiplican hasta el infinito cuando el fragmento se somete a un constante proceso de transformación en un ciclo de fusión genesígnica en el que se dan cita numerosas series y subseries pertenecientes a las diferentes etapas del cineasta. Si el punto culmen de la exploración de la fractura es la quiebra total del discurso, la conclusión al final de su carrera es la reunificación de todos los fragmentos y todas las series en un mismo discurso, en la superficie de la pantalla.

Si el eje sincrónico está presidido por una reflexión sobre el lenguaje, el eje diacrónico, en sus múltiples series y subseries, está presidido por una lucha dialéctica entre libertad y sometimiento, pensamiento y alienación. La refundación del lenguaje implica, en primer lugar, matarlo para proceder a una refundación del pensamiento y de la identidad tanto del fragmento (el individuo) como del conjunto (la civilización).

El planteamiento de la destrucción del lenguaje para restaurar la libertad del individuo remite al planteamiento de otro estructuralista, Jacques Lacan, quien plantea

que el lenguaje antecede al ser humano y que lo adquiere a través de las significaciones impuestas por el “otro”, es un lenguaje impuesto. Godard asocia ese “otro” con el lenguaje del imperialismo consumista que si bien se canaliza hoy desde los Estados Unidos, se fraguó en Europa. Destruir el lenguaje, quebrar la arbitrariedad de la significación, empleando términos Saussureanos, implica romper el matrimonio simbólico entre significante y significado como padres del signo, reflexión que Godard llega a trasladar incluso al terreno místico. La ruptura de este matrimonio simbólico que estructura el lenguaje permitiría recuperar la libertad. Jean-Marie Auzias describe el planteamiento de Lacan en los siguientes términos:

El hombre habla y con los símbolos que enuncia se hace hombre, como ocurre, por ejemplo, con las estructuras elementales del parentesco. La ley primordial que prohíbe el incesto es una ley de lenguaje: no tendrás relación sexual con aquella a la que se designa con el nombre de madre.¹⁸⁸ (Auzias 1969:148).

La última película de Godard, *Adiós al lenguaje* es la historia de la una posible ruptura del matrimonio entre significante y significado mediante la irrupción de la naturaleza (un amor externo). No solo se quiebra el lenguaje sino la familia, al igual que en *Numéro Deux*, se quiebra la estructura esencial del relato mítico y de la cultura pues, tal como señala Lévi-Strauss, de quien Lacan extrae su planteamiento, la cultura se funda con la prohibición del incesto, lo que lleva a elevar a la familia al carácter de tótem intocable, sagrado. Godard descompone la familia (no la rompe pues no hay incesto) y rompe el signo en su articulación simbólica para concebir la familia como una multiplicidad de identidades.

El planteamiento de Godard significa trasladar al cine el concepto de historia de Bergson, una concepción de la historia como proceso no estructurado, tal como plantea igualmente Auzias.

A partir de Bergson se acostumbra a considerar la historia como una duración heraclítea no estructurada, como un movimiento a través del cual el <<inaprensible>> instante (fatal para el pensamiento) deviene lo que será, no siendo ya lo que antes era.¹⁸⁹ (Auzias 1969:148).

Siguiendo este planteamiento, las imágenes-fragmento de Godard huyen de la concepción de la imagen como vía para llegar a un real <<inaprensible>> de forma que al final del camino lo que encontramos es el pensamiento, articulado mediante la confluencia de numerosas identidades fragmentarias. Este planteamiento convierte a Godard en un cineasta estructuralista, puesto que hace suya la que según Auzias es la máxima del estructuralismo:

¹⁸⁸ Auzias Jean-Marie. *El estructuralismo*. Alianza Editorial. Madrid. 1969.

¹⁸⁹ Idem

No te tomes por un maestro, deja ser a los otros seres lo que son. Conténtate con puntuar dialécticamente el discurso del otro, ya que, por ser una parte de lo real, es racional.¹⁹⁰ (Auzias 1969:151).

Godard no trata de apropiarse de lo inaprensible, sino que deja a la materia ser y deja al individuo ser. Se contenta con quebrar el lenguaje mediante un planteamiento dialéctico para quebrar la arbitrariedad de la significación y reunir los fragmentos resultantes para hacer emerger al ser en su dimensión auténtica, el pensamiento.

¹⁹⁰ Idem

5.2. HERRAMIENTAS DE FRAGMENTACIÓN EN LA CONTINUIDAD VISUAL

Como hemos mencionado en el apartado destinado al montaje dentro de la introducción a las vertientes de la fragmentación del discurso cinematográfico, se podría decir que el montaje es la herramienta esencial que dicta la naturaleza del cine como discurso fragmentado.

En la obra de Godard, el montaje se caracterizaría por la puesta en evidencia del proceso de creación (proceso de escritura), es decir, el proceso de yuxtaposición y ensamblaje de planos no trata de invisibilizar las transiciones sino de ponerlas de relieve. Es lo que en términos de Francesco Casetti¹⁹¹ se definiría como un ejemplo de *enunciación enunciada*, o discurso en el que la enunciación y su proceso se muestran en el enunciado.

En última instancia, el objetivo que persigue Godard al poner en evidencia la naturaleza del texto como creación (fragmentaria en este caso), es romper el pacto de ficción con el espectador. De esta manera, el espectador toma distancia con el texto y se rompe la alienación que implica hacer pasar por real lo que no lo es. Al mismo tiempo, el autor obliga a reflexionar no sólo sobre el contenido de la obra sino sobre su lenguaje y su construcción.

Este planteamiento encuentra su raíz en el denominado *verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento), la forma de teatro creada por Bertolt Brecht y relacionada con el *epischetheater* (teatro épico) que defiende que la obra se centre en las ideas y decisiones y no en intentar sumergir al público en un mundo ilusorio. Reflexión que es retomada por uno de los movimientos artísticos que encuentran una mayor vinculación con Godard como el arte conceptual.

La fuerte vinculación de Godard con Brecht, que analizaremos en la construcción del relato, aparece enunciada dentro de sus propias películas. Un claro ejemplo lo encontramos en *Todo va bien*, película en la que Yves Montand interpreta a un realizador publicitario que atraviesa una crisis creativa y profesional, alter ego del propio Godard en el momento de realización de la película. En uno de los planos, el personaje interpretado por Yves Montand mira a cámara respondiendo a las supuestas preguntas (ya que no las oímos) que un periodista le formula acerca de su trabajo: “tengo un proyecto de película política desde hace tres años, no es nada sencillo, no sé, acabo de descubrir, quiero decir, que me he dado cuenta de ciertas cosas que Brecht ya resaltó hace más de cuarenta años”.

Son muchos los autores que han analizado la relación de la obra de Godard y Brecht. James Monaco establece un directo paralelismo entre ambos creadores a través

¹⁹¹ Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Cátedra. Madrid. 2005.

del mencionado *verfremdungseffekt* definido por Brecht en su *Modelo básico para un teatro épico*.

The parallel with the problem Bertolt Brecht faced is clear. Like Godard, Brecht insisted that his audience maintains a consciousness of the “vehicle” (in his case the stage). To that end, he worked out the theory of *Verfremdungseffekt* (the “strangement-effect”). “The object of this effect”, he wrote the spectator to criticize constructively from a social point of view”¹⁹². (Monaco 2004:17).

Brecht utilizó diferentes técnicas para llevar a cabo este planteamiento como el que la trama es sustituida por una narración, que los actores se dirigieran directamente a la audiencia, la exageración, el uso de luz de escena de manera no convencional, la inclusión de canciones y, de manera notoria, el uso de carteles y pancartas que anticipaban qué iba a pasar, lo cual nos vuelve a llevar al arte conceptual. Finalmente se transforma al espectador en un observador obligado a tomar decisiones son respecto a lo que ve y a posicionarse y reflexionar sobre la imagen del mundo que ve en lugar de limitarse a vivir una experiencia, focalizándose en el proceso y no en el desenlace. Mediante estas técnicas, el público se distanciaba del espectáculo, siendo consciente de estar viendo una obra de teatro y reflexionando sobre la misma. Algunos ejemplos de obras de Brecht del *Episches Theater* donde se buscaba el distanciamiento incluyen *Madre Coraje y sus hijos* o *La buena persona de Sezuan*.

Si en al nivel del cuadro, la ruptura del lenguaje se produce en el segundo nivel de la articulación semiológica, es decir, al nivel del *lectosigno* o lectura del *noosigno*, en lo que se refiere a la estructura narrativa, la ruptura del lenguaje cinematográfico tal como se había entendido hasta la irrupción de Godard, se produce al nivel del montaje tanto visual como sonoro. En el cine de Godard, el montaje se presenta como la principal herramienta (o vehículo como lo define James Monaco) para generar el distanciamiento del espectador mediante la revelación y puesta en evidencia de su propio proceso o sus propios trazos.

El signo de composición que articula Godard, tal como hemos analizado en el apartado dedicado a la construcción del cuadro, es el *genesigno*, tipología de signo que remite directamente a la serialización, la cual está estrechamente relacionada con el montaje. La misma palabra *serie* contiene en su significado la naturaleza de la fragmentación: *conjunto de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas*

¹⁹² “El paralelo con el problema al que Bertolt Brecht se enfrentó está claro. Al igual que Godard, Brecht insistía en que su público mantuviese una conciencia del “vehículo” (en su caso, el escenario). A tal fin, elaboró la teoría del *Verfremdungseffekt* (el efecto de distanciamiento). “El objeto de este efecto”, escribió “es que el espectador pueda criticar constructivamente desde un punto de vista social”. Monaco, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Harbor Electronic Publishing, Washington, 2004. P.17

*entre si*¹⁹³. Si bien el montaje clásico (o imagen-movimiento) nunca fue concebido como *conjunto de cosas* sino como conjunto de perspectivas sobre una misma cosa, en el caso de Godard, las series implican fragmentos. Si bien el montaje clásico articularía series convergentes (en la que la suma de sus términos se aproximan a una determinada cantidad, conclusión de un todo) en el caso de Godard, las series son divergentes pues la suma de sus términos tiende al infinito, no hay conclusión, no hay un todo, se trata de un pensamiento sin límite en el sentido de pensamiento sin fronteras. Si se ha quebrado la potencia totalizadora con la quiebra del pensamiento monoteísta (discurso unitario) no hay principio ni fin, no hay límite y lo que queda son discursos. Reflexionar sobre dichos discursos nos permite entender nuestro pensamiento, articulador de mitos.

Tal como mencionamos en la introducción a la concepción del cuadro como fragmento, los *noosignos* a los que remiten los *opsignos* y *sonsignos*, ya estarían presentes en la imagen clásica, compuesta por *noosignos* que se prolongan en cortes racionales, de forma que el corte es entendido como el final de una imagen y el principio de otra. Esta concepción del *noosigno* se caracteriza por la integración de las secuencias en un todo y por la diferenciación del todo en secuencias (serialización convergente clásica). Si bien el discurso unitario está compuesto por *noosignos*, el discurso fragmentado con el que trabaja Godard, tal como hemos analizado, remite a *noosignos*. Los *noosignos* del discurso clásico remiten a un todo existente, los *noosignos* derivados de los *opsignos* remiten a un afuera como potencia que no existe todavía y a un adentro, un impensado más profundo (serialización divergente). Al remitir al impensado, los *noosignos* del discurso fragmentado activan el pensamiento, *este pensamiento fuera de él mismo y este impensado dentro*¹⁹⁴ (Deleuze 2012:368). Para Deleuze, a lo que remiten las imágenes de Godard es, una vez más, a lo *inconmesurable* (algo imposible de medir, sin límites, volvemos a la ausencia de un todo, de un principio y un fin). En esta imagen-tiempo directa, los *noosignos* son el corte irracional, fundamento del montaje de Godard, y el contacto de un adentro y un afuera no totalizables, asimétricos e inconmensurables. Es el corte irracional el que articula imágenes y sonidos. Entre imágenes y sonidos hay una relación indirecta libre, de nuevo inconmensurable.

Hemos identificado un total de nueve herramientas de montaje visual utilizadas por Godard para poner en evidencia el carácter fragmentario del discurso cinematográfico. Estas herramientas se articulan como ruptura al reaccionar contra los diferentes elementos que Noël Burch identifica como característicos del Modo de Representación Instituaiocnal (M.R.I.).

¹⁹³ <http://dle.rae.es>

¹⁹⁴ Deleuze op. cit.

5.2.1. Huellas del proceso de escritura. El *antilenguaje*.

Comenzamos nuestro análisis con las huellas del proceso de escritura puesto que nos remiten directamente a la raíz del discurso, la enunciación, y su triple finalidad: la aparición del sujeto en el enunciado, su actitud con respecto a su enunciado y su relación con el interlocutor.

Siguiendo la perspectiva de Benveniste, el estudio del lenguaje requiere hacer una división en dos grandes cuerpos de investigación: lengua y habla. Para Saussure, la lengua es un sistema de signos, mientras que el habla es individual y accesorio, carente de reglas y normas. Benveniste, por su parte, defiende que el habla puede constituir un sistema y define la enunciación como *la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización*¹⁹⁵ (Benveniste 1976:81), es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado. De esta manera, podemos decir que Godard utiliza el montaje como acto de habla, rompiendo la lengua al nivel del discurso. Mediante la revelación de las huellas del proceso de escritura, Godard pone de manifiesto ese acto de producir un enunciado de forma que el espectador no solo observa el texto enunciado sino su proceso de enunciación-creación. Para Godard el núcleo del cine no es el enunciado sino la enunciación, ese acto de producir un enunciado, el habla.

Continuando con el planteamiento de otro lingüista, Oswald Ducrot, las huellas de escritura hacen que el tiempo diegético sea el tiempo de la escritura situando la dimensión temporal del *opsigno* y *sonsigno* en un eterno presente:

La realización de un enunciado es, en efecto, un acontecimiento histórico: algo que no existía antes de que se hablara, adquiere existencia, para dejar de existir después de que se deja de hablar. Llamo enunciación a esa aparición momentánea.¹⁹⁶ (De Toro 2008:36).

De esta manera, la revelación de las huellas de proceso de escritura vendrían a dotar a la obra de arte (cinematográfica en este caso) de una doble dimensión temporal: por un lado finita puesto que solo existe mientras se habla (aparición momentánea), y por otro infinita puesto que vuelve a *hablarse* cada vez que se proyecta. Así, el cine se convierte en una congelación del tiempo que vuelve a revivir en cada proyección y el tiempo de la diégesis termina siendo un presente absoluto después del cual la obra deja de existir (hasta una nueva proyección), el tiempo de su ejecución.

¹⁹⁵ Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale. II*. Editions Gallimard. paris. 1976. p 81.

¹⁹⁶ De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna. Buenos Aires. 2008. p. 36.

Las huellas del proceso de escritura vertebran la construcción del enunciado en la obra de Godard puesto que marcan los tres estatutos de su enunciación: la aparición del sujeto en el enunciado (sus huellas), su actitud con respecto a su enunciado (el habla como manifestación del yo) y su relación con el interlocutor (generar un distanciamiento brechtiano con el contenido y aproximarle a la precepción crítica del continente).

Si la obra de Godard remite a un eterno presente, el de la ejecución de la obra o su enunciación, entonces su cine no es lengua sino es habla y como tal, está lleno de las señales o índices que sólo tienen validez para ese momento de utilización: las huellas de su proceso de creación.

Este eterno presente de la obra de arte va más allá del *collage* y se remonta al impresionismo cuando se puso de manifiesto el proceso de ejecución de la obra por medio de la manifestación del trazo, de la pincelada y, por tanto, de la enunciación. En este sentido, las huellas del proceso de escritura no siempre implican fragmentación, sin embargo, cuando se aplican al montaje si bien no establecen la fragmentación (inherente al montaje) sí la ponen de manifiesto. La relación de esta herramienta con el *collage* plástico radica en la heterogeneidad de materiales que componen la obra y que remiten al proceso de ensamblaje.

La puesta en evidencia del proceso de escritura es el más radical de todos los mecanismos de distanciamiento y ruptura utilizados por Godard, puesto que su fin último es romper el mundo diegético de la obra y delatar la naturaleza de la misma como construcción. Suprime el tiempo de la diégesis para hacer presente el tiempo del enunciado (su creación) y el tiempo de la enunciación (la proyección).

Las dos huellas de escritura más utilizadas por Godard a lo largo de su filmografía, tan habituales que han llegado a convertirse en uno de los elementos que más caracterizan e identifican su cine, son las constantes miradas a cámara de los personajes y los planos en los que aparece una de las cámaras con las que se filma la película. Ambos procedimientos, si bien funcionan como mecanismos de distanciamiento y ruptura de la diégesis, no están vinculados a las estrategias de fragmentación del montaje, sino a la quiebra del *noosigno* al nivel del *lectosigno*, tal como hemos analizado en el apartado anterior.

Los mecanismos utilizados por Godard para marcar las huellas del proceso de escritura en el montaje serían la presencia de la claqueta en el plano, los errores de montaje mantenidos en el metraje final y la simulación de errores de proyección.

Presencia de la claqueta en el plano

Son varios los ejemplos de películas en las que el corte del plano va acompañado de la claqueta identificativa del mismo (elemento destinado a identificar el

plano a la hora de montarlo), e incluso, en ocasiones, de la voz de la persona que anuncia el número de plano y de toma. Este procedimiento alcanza su nivel de máxima autoconciencia narrativa en *Nombre Carmen*, en la que el propio Godard, actuando al mismo tiempo como intérprete (de sí mismo) y como director, es quien anuncia en una toma el número de secuencia y da una palmada para imitar el sonido de la claqueta.

Este recurso es, sin embargo, especialmente habitual en *La Chinoise*, película en la que hay varias secuencias de montaje en las que se suceden diferentes planos de los protagonistas llevando a cabo algunas de sus actividades cotidianas como miembros de una célula terrorista. En muchos de estos planos, el cineasta conserva la claqueta en el comienzo de los mismos delatando así el proceso de filmación de cada uno de ellos y, en ocasiones, llega a mostrar la propia cámara.

Este recurso experimenta una variación en la última etapa de Godard. En concreto en *Film Socialisme* es uno de los actores (el niño que interpreta al hijo en la segunda parte de la película) quien le dice a la actriz que interpreta a la madre que ya puede empezar a hablar, como si de la propia claqueta se tratase.

La claqueta es el símbolo visual más evidente que alude al corte, al fraccionamiento, al montaje y, por tanto, al *collage* cinematográfico. La claqueta, por otra parte, nos remite al propio cine, tal como señala Susan Sontag en su análisis de la obra de Godard.

...imaginamos inmediatamente a un asistente que empuñaba otra claqueta mientras se rodaba la escena, y a un segundo operador que debía de estar detrás de otra cámara para filmar a Coutard. Es imposible trasponer jamás el último velo y experimentar el cine sin la intermediación del cine¹⁹⁷. (Sontag 1981:160).

Errores de montaje

Tanto en *La Chinoise* como en *Week-End* Godard conserva en dos ocasiones aperturas de plano fallidas, las cuales, según un planteamiento clásico del montaje deberían haber sido eliminadas del metraje final. Sin embargo, Godard las mantiene poniendo de relieve, una vez más, el proceso de construcción de la película.

La última secuencia de *La Chinoise*, que transcurre en la terraza del piso de la protagonista, se abre con un plano general de la terraza que dura apenas unos segundos, la imagen pasa a negro y se vuelve a abrir con el mismo plano mediante un fundido que no volverá a cortarse hasta que concluya la acción de la secuencia. Este procedimiento, que podría ser considerado como un simple error de montaje conservado en el metraje de la película, vuelve a ser utilizado en otras ocasiones como en *Week-End* cuando, hacia el final de la película, aparece un accidente de coche en plano general que, tras

¹⁹⁷ Sontag op. cit.

unos segundos se va a negro para volver a abrirse después mediante un fundido que da paso a una secuencia más prolongada.

En el título en el que este procedimiento resulta más habitual es en *Todo va bien*. En una toma de esta película, la cámara comienza a deslazarse en un *tavelling* lateral de apenas unos segundos para mostrar el decorado en el que transcurre parte de la acción, entonces el plano se corta y vuelve a repetirse desde el principio. Por otro lado, en esta película Godard presenta una variación de este recurso ofreciendo un mismo fragmento rodado desde dos posiciones de cámara diferentes, recurso que recupera en varias secuencias de esta película. Un ejemplo lo encontraríamos en una secuencia en el piso de la pareja protagonista, en la que se filma un diálogo entre ambos personajes en un plano medio. En un momento dado pasamos de este plano medio a un plano general en el que se repite no solo el final de la acción del plano previo, sino también la última frase que ha pronunciado el actor.

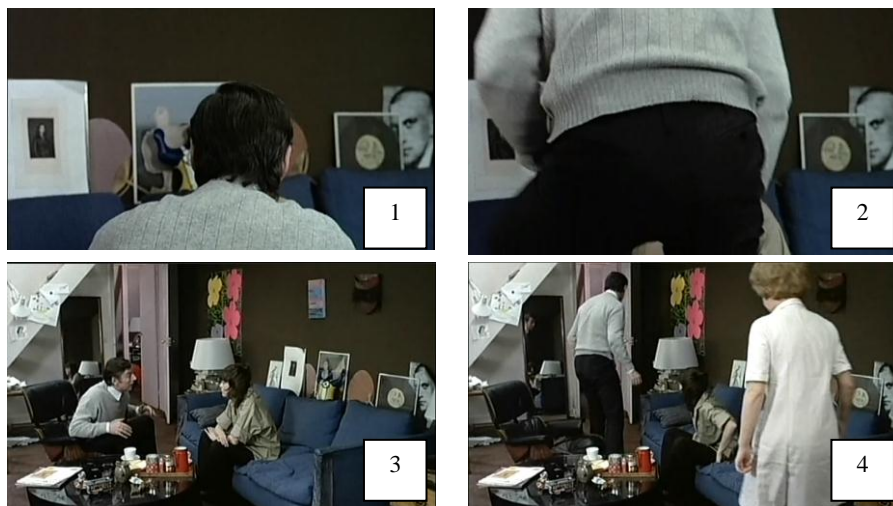


Figura 83

Fotogramas de *Tout va bien*

En las películas de ficción realizadas en la década de los ochenta los errores de montaje se convertirán en un recurso tan habitual que podrían caracterizarse como rasgos de estilo. En una secuencia del comienzo de *Nombre: Carmen*, Carmen forcejea con un gendarme al atracar un hotel. Él intenta coger una escopeta y ella se abalanza sobre él. El plano se repite cambiando de un plano general a un plano medio y desde otro ángulo (con un salto de eje) en el que vemos como se repite la misma acción: ella vuelve a abalanzarse sobre el gendarme. En la misma secuencia vuelve a suceder lo mismo un poco más tarde, en un plano general Carmen y el gendarme dejan de besarse y ella agita su cabeza para quitar el pelo de su cara, después corta a primer plano y ella vuelve a agitar su cabeza para quitar el pelo de su cara.

En la última etapa de Godard, el cambio de plano delatando un error en la escritura se convierte en un rasgo de estilo en *Notre Musique*, película en la que en repetidas ocasiones el plano se corta de forma instantánea tras velarse. En esta misma película se explora la presencia del error de escritura asociada a la plasticidad de la imagen digital cuando un plano se ralentiza momentáneamente (como si la pista digital se hubiese bloqueado) para volver al movimiento al instante.

La caracterización del error de montaje como rasgo de estilo alcanza su apogeo definitivo en la última etapa del cineasta. En su último trabajo, *Adiós al lenguaje*, los fallos de montaje llegan a simular los errores de las pistas de vídeo digitales que parpadean y se bloquean por instantes. La repetición de los primeros segundos de un plano va acompañada en este caso, incluso, de transiciones en el color pasando del blanco y negro a la imagen en color y viceversa.

Este recurso, que nos remite directamente al proceso de elaboración del enunciado (a la mesa de montaje) se utiliza como herramienta para resaltar detalles visuales o dramáticos como el rostro del perro en una imagen parpadeante en *Adiós al lenguaje* o el subrayado del momento culmen de una discusión (secuencia mencionada de *Todo va bien*). A su vez, la conservación del error no solo incita al distanciamiento del espectador sino también a su provocación ya que niega la gramática del cine (negando a su vez que exista una gramática del cine) a través de su propia profanación.

Simulación de un error de proyección

En la película *Week-End*, en una secuencia en la que tiene lugar un accidente de tráfico, las imágenes comienzan a sucederse en movimiento vertical, separadas por franjas negras como si la película estuviese mal colocada en el proyector. Esta secuencia nos remite al negativo quemado en *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) a la muerte del cine (que anuncia Godard en esta película) y a la muerte del lenguaje.

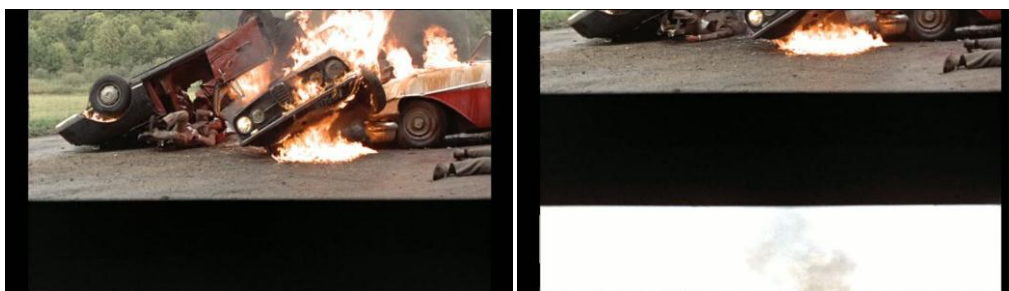


Figura 84
Fotogramas de *Week-End*

Al mismo tiempo, y siguiendo la esencia del *collage* plástico, en este plano se rompe de manera radical la tridimensionalidad del espacio representado en la pantalla para resaltar la naturaleza plana de la misma y para hacer presente la propia pantalla de proyección cuya superficie vacía remite a un lenguaje en descomposición.

Tanto los errores de montaje como los errores de proyección que encontramos en la obra de Godard adquieren el rango de rasgos de estilo puesto que no se trata de errores conservados en el montaje final sino de simulación de errores. En este sentido, no es correcto hablar de errores, que implican una acción equivocada, sino que estas simulaciones de errores entrarían dentro del ámbito de la antiestética o estética de lo feo, en términos semiológicos, del antilenguaje.

Siguiendo esta corriente de pensamiento, la práctica de Godard reaccionaría ante el considerado lenguaje natural (volvemos al Modo de Representación Institucional) y su universo de relaciones “ideacionales” (referenciales/denotativas) destinado a imponer al espectador percepciones de los fenómenos. Una vez más, y volviendo a la referencia brechtiana, la construcción del lenguaje institucional no es puesta en cuestión, no es problematizada por el espectador, sino que se da por sentada. Si observamos el cine como lenguaje, la práctica de Godard desarrolla el concepto de *antilenguaje* acuñado por M.A.K. Halliday en su obra *El lenguaje como semiótica social*¹⁹⁸. Bajo la perspectiva de Halliday, el antilenguaje surge en el seno de una antisociedad, entendida como una sociedad que se establece dentro de otra, como alternativa consciente a ella. En este caso, la obra de Godard se encuadra, a nivel sociológico, en el contexto de una sociedad revolucionaria que se materializó como alternativa consciente a la que se denominó, y que se ha denominado muchas veces en la obra de Godard, sociedad burguesa, y que se manifestó en las revueltas parisinas de mayo del 68. A nivel semiológico, la obra de Godard se establece dentro de un metalenguaje, que parte del lenguaje oficial para ofrecerse como alternativa del mismo.

Si bien las huellas de escritura vertebran la raíz de la enunciación, dentro de estas, los errores de proyección y montaje vehiculan la voluntad de ruptura contra la enunciación ante la que reacciona el discurso. Las huellas del proceso de escritura ponen de manifiesto la naturaleza propia de la escritura y su proceso como un enunciado artístico en sí, es decir, pone de relieve el proceso de ejecución como enunciado y activan el proceso de interpretación del mismo. Por lo tanto, las huellas del proceso de escritura convierten el proceso, el antilenguaje, en enunciado y hacen de la transgresión o la revolución (en una terminología más godardina) el sentido último de la obra.

¹⁹⁸ Halliday, M.A.K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura económica. México D.F. 2001.

5.2.2. Disonancia rítmica

Si bien la el montaje armónico establece una proporción entre el tamaño y la duración de planos y secuencias, en el discurso fragmentado la armonía es sustituida por la disonancia. La armonía trata de invisibilizar la naturaleza de la obra como alineación de segmentos que se amalgaman en un conjunto, el ritmo disonante, por su parte, pone de relieve la naturaleza del segmento como tal y la del conjunto como una suma y no como una unidad. Por otro lado, la armonía en la construcción visual está integrada en el concepto de imagen-acción de forma que la duración del plano es la necesaria para ilustrar la acción del argumento. Bajo este planteamiento, y siguiendo el análisis del cine clásico que David Bordwell propone en *La narración en el cine de ficción*, la duración de los planos en el contexto de la imagen-acción es fluctuante de forma que la proporción de los planos puede respetar la duración cronológica de las acciones o reducirse para comprimir en unos pocos segundos un proceso más prolongado, como pueda ser, siguiendo el ejemplo de Bordwell, una campaña política. En el contexto de la imagen-tiempo, el *sinsigno* focalizado en la acción es sustituido por los *opsignos* y *sonsignos* que componen una imagen óptica y sonora pura. Pasamos de privilegiar la acción a privilegiar la mirada (discurso), la lógica del tiempo no es la de su presentación indirecta (imagen-acción) sino su presentación directa.

La alternancia entre duraciones de plano muy breves con otras muy prolongadas no se enlaza con la narración de acciones prolongadas en un tiempo comprimido (resumen) ni en el desarrollo de la lógica acción-reacción. En la imagen-tiempo, el tiempo fluye por sí solo, el límite del cuadro está dictado por una finalidad exclusivamente enunciativa. Godard presenta planos de duración extremadamente breve, en los que el espectador apenas tiene tiempo de asimilar el contenido mostrado, y otros que se prolongan tanto tiempo que pueden llegar a resultar exasperantes. Este recurso se relaciona con la fragmentación del discurso puesto que si un ritmo armónico hace pasar desapercibidos los fragmentos y sus cortes, el ritmo disonante, por el contrario, contribuye a hacer más perceptibles las transiciones de tal forma que a veces, pueden llegar a resultar incómodas al espectador que parte de una óptica clásica entendida como imagen-acción. En este sentido volvemos a situarnos en el terreno del antilenguaje trasladado a la articulación dialéctica entre placer y displacer.

La búsqueda de la disonancia rítmica es uno de los recursos más habituales de Godard puesto que se manifiesta, en mayor o menor grado, en cada una de sus películas. En *Al final de la escapada* encontramos numerosos planos al comienzo de la película que duran apenas unos segundos, cuando el protagonista, Michel Poiccard, huye de la policía tras haber matado a un guardia de tráfico. Poco después, cuando llega a París, y visita a un antiguo socio que le debe dinero, la secuencia filmada en un solo plano sin cortes y con complejos movimientos de cámara llega a alcanzar hasta un minuto de duración. Posteriormente serán muy numerosas las veces que recurra en esta película al

plano secuencia de duración prolongada para filmar las escenas de interiores (en el banco, en las cafeterías...), mientras que las secuencias en exteriores se desarrollan mediante un ritmo ágil con planos muy breves sin que este planteamiento se corresponda con la ilustración de acciones prolongadas en interiores y acciones breves en exteriores.

Por otro lado, son muy numerosos los ejemplos de secuencias construidas en su totalidad recurriendo a un ritmo disonante. Una clara muestra sería la escena del accidente en *Pierrot el loco*. La huída precipitada de París por parte de la pareja protagonista se muestra en una sucesión de planos muy rápidos de apenas un segundo de duración en los que se filma el coche circulando por la carretera hasta que los protagonistas se detienen junto a unos postes donde enucnetran un coche ha sufrido un accidente junto al que hay un cadáver. El plano del coche ardiendo, contrastando con el ritmo acelerado de duración breve de los planos precedentes, dura casi un minuto.

Un recurso que incide en la desproporción en la duración de planos y secuencias se basa en la inclusión de entrevistas y testimonios de personajes mirando a cámara. El hecho de utilizar este recurso de manera habitual lo convierte en un rasgo identificativo del cine de Godard. En muchas de sus películas son numerosos los planos en los que diferentes personajes, ya sean protagonistas, secundarios o incluso personas anónimas, realizan prolongados monólogos reflexionando sobre un tema en concreto o respondiendo a preguntas que un supuesto encuestador les formula. Estos monólogos y cuestionarios siempre se filman en un solo plano sin cortes, llegando a durar entre uno y tres minutos. Podemos encontrar ejemplos de este recurso en *Masculino, femenino, Weekend, La Chinoise, Una mujer casada, 2 o 3 cosas que se de ella o Todo va bien o Elogio del amor* entre otros muchos títulos. En su última etapa Godard incluye directamente en la película entrevistas a personajes reales que rompen la dinámica de la acción dramática para trasladarse el terreno del documental como sucede en *Notre Musquie*.

Con respecto a la duración de las secuencias, es muy habitual que varias películas de Godard encuentren en su núcleo una secuencia de duración muy prolongada que llega a abarcar una amplia parte de la película. Se trata de secuencias que transcurren en una localización interior, generalmente en el piso de la pareja protagonista, y cuyo contenido se basa en una discusión sentimental. Este recurso se encuentra asociado a la subserie genesígnica basada en la descomposición de la articulación sensorio-motriz del drama de pareja en el seno de la imagen-tiempo. Todas las películas que trabajan con esta subserie (*Al final de la escapada, El desprecio, Todo va bien, Nouvelle Vague, Adiós al lenguaje...*), están presididas por una secuencia central que rompe la articulación acción-reacción del drama de pareja para detenerse en la filmación del vacío generado en un entorno de incomunicación. El propio Godard, como menciona en la introducción de *Todo va bien*, defiende irónicamente el romance

como elemento fundamental de la ficción en su concepción más superficial siendo las relaciones de pareja, sus encuentros y desencuentros, un motivo (más que tema) central de sus películas. Si el tema global de su cine podría ser la incomunicación y la incapacidad del lenguaje para acceder al significado, el motivo de la incomunicación en la pareja es uno de los recursos habituales para tratar este tema.

Al final de la escapada está presidida por una secuencia central en el apartamento de la protagonista que dura veintidós minutos, una cuarta parte de la película, y *Una mujer es una mujer* cuenta igualmente con otra secuencia central en el apartamento de la protagonista basada también en una discusión de pareja, que alcanza los veintiséis minutos, casi un tercio de la película. El ejemplo más radical de desproporción en la duración de las secuencias en el entorno del drama de pareja, lo encontramos en *El desprecio*, película igualmente presidida por una secuencia central en el apartamento de la pareja protagonista, basada también en una discusión sentimental, que llega a alcanzar los treinta minutos de duración. Estas secuencias constituyen, en la mayoría de los casos, piezas aisladas del resto del metraje en las que las demás tramas quedan en suspenso llegando a parecer, incluso, una pequeña película dentro de la obra completa.

Este planteamiento encuentra su variante en la subserie de la prostitución como reflexión acerca del lenguaje prostituido. En esta subserie, las secuencias centrales que abarcan una parte importante del metraje descompensando el ritmo de la articulación sensorio-motriz, convierten el acto sexual en un discurso asignificante construido como escenografía deshumanizadora, escenografía que reduce al ser humano a un objeto. Este planteamiento lo encontramos en muchas etapas de Godard, *Vivir su vida* (primera etapa), *2 ó 3 cosas que sé de ella* (segunda etapa) y en *Sálvese quien pueda (la vida)* (tercera etapa).

Los ejemplos más radicales en la desproporción de la duración de planos y secuencias los encontramos en *Week-End* y en *Todo va bien*. En la primera película encontramos hacia la mitad del metraje un famoso plano secuencia filmado en *travelling* y en el que la cámara registra un enorme atasco en una carretera comarcal que llega a durar siete minutos y medio. En el caso de *Todo va bien* encontramos un plano secuencia en el interior de un supermercado en el que se filma a los clientes accediendo a las cajas registradoras para comprar los productos acumulados en sus carros y que llega a los nueve minutos de duración. En ambos casos el contenido de la obra aparece resaltado en el propio enunciado ya que el cineasta nos habla de la saturación de la sociedad de consumo a través de una interminable fila de consumidores (supermercado) o de productos consumidos (automóviles). El objetivo de privilegiar la mirada por encima de la acción, rompiendo la articulación armónica en la duración, queda perfectamente ejemplificado en las secuencias mencionadas puesto que el objetivo del plano es saturar la mirada del espectador de la misma manera que la sociedad del

capitalismo consumista está saturada de productos. Este planteamiento traslada el significado de la película de la acción (argumento) a la enunciación.

En el lado opuesto, encontramos numerosos ejemplos de planos de duración tan breve que llegan al límite de la ilegibilidad, especialmente en la última etapa de la filmografía de Godard, como en *Adiós al lenguaje*, título en el que llegamos a encontrar planos de un segundo de duración. La inclusión de esta tipología de planos está asociada a la imagen-documento que es trabajada a modo de inserto en *Pierrot el loco* cobrando un mayor protagonista en la última etapa de Godard. El primer capítulo de *Notre Musique*, (el infierno), es una secuencia de montaje de imágenes-documento en la que se alternan duraciones que van desde los dos segundos para algunos planos en los que la acción es mayor y queda interrumpida por el corte, a otros en los que a pesar de la carencia de acción, la duración llega hasta los siete segundos.

Otro elemento articulador de disonancia se establece mediante la transición entre formatos y colores, pasando del blanco y negro en formato cine, al color en formato vídeo en *Elogio del amor* y mediante la propia orientación de los planos. El ritmo disonante de Godard rompe el eje horizontal de la imagen cinematográfica, eje basado en la perspectiva caballera (antropocentrista) para sustituirlo en numerosas ocasiones por la orientación vertical, que encontramos ya en su primera etapa en *Una mujer casada* y que es retomada en *Film Socialisme*. La horizontalidad está asociada al placer escópico y la verticalidad al displacer como mecanismo de activación del pensamiento.



Figura 85
Fotogramas de *Film Socialisme*

En el montaje armónico el plano se corta cuando la acción filmada se corta, en el montaje disonante desarrollado por Godard, el plano se corta cuando la mirada del director-creador, lo corta. De esta manera pasamos de un cine dominado por la trama a un cine dominado por la enunciación, transición que se emparenta con la del teatro dramático al teatro épico inaugurado por Bertolt Brecht quien defendía la sustitución de trama por narración.

5.2.3. Jump Cuts

Los denominados *jump cuts* son tan habituales en las películas de Godard que se han convertido con el paso de los años en uno de sus sellos de identidad. Se podrían definir como cortes de metraje dentro del mismo plano. La naturaleza del *jump cut* como recurso de fragmentación viene dada por la no ocultación del corte, y por lo tanto del fragmento, sino, al contrario, por su puesta en evidencia. Si bien en el Modo de Representación Institucional el corte implica transición espacial o temporal, aunque sea una transición en un mismo espacio motivada por un plano-contraplano, en el caso de los *jump cuts* de Godard, el corte implica supresión de un fragmento, no hay transición dramática sino supresión de un fragmento de tiempo. En su versión más radical, los *jump cuts* no suprimen un fragmento dramático sino un breve instante del metraje, en estos casos su función no es en absoluto narrativa, sino plenamente estilística ya que el fragmento suprimido es tan breve que ni siquiera contiene un posible desarrollo en la acción.

Los *jump cuts* se encuentran desde el inicio de la carrera de Godard siendo *Al final de la escapada* el ejemplo canónico de los mismos ya que en esta películas son numerosas las secuencias filmadas en un solo plano que aparecen montadas mediante elipsis breves de contenido, dando la impresión de que la acción se desarrolla a saltos. En el apartamento de la primera amante que visita el protagonista, secuencia filmada en un solo plano, los cortes interrumpen el diálogo y el movimiento de forma que en la transición varía incluso la posición de los personajes. Este recurso es utilizado repetidas veces en la secuencia en la que Poiccard y Patricia se desplazan en coche por París. Estas escenas son filmadas en un plano secuencia que queda fraccionado en diferentes posiciones en el metraje definitivo mediante *jump cuts*. En los planos hay una discontinuidad entre un plano y su sucesivo con respecto a la posición o *gestus* (para recuperar la terminología brechitana) de la actriz, la iluminación y las calles y parques o los coches en movimiento vistos, todos estos elementos hacen de esta escena de las mejores muestras de los famosos *jump cuts* de Godard. Al suprimir la continuidad de la acción, Godard fragmenta la mirada en porciones, resaltando tanto el denominado *gestus*, descomponiendo las posiciones de la actriz, como retratando la ciudad. Este planteamiento hace que la película deje de ser la ilustración de una trama criminal para convertirse en una sucesión de postales audiovisuales en movimiento de la ciudad de París.

Una de las utilizaciones más radicales de los *jump cuts* en *Al final de la escapada* es la secuencia central filmada en la habitación de la protagonista. En el punto central de esta secuencia, Poiccard está en la puerta del baño y observa a Patricia mientras coge una toalla, después el plano se corta y, en el siguiente, tomando desde la misma posición de cámara, ella no está y él está mirándose al espejo. En un cine regido

por la lógica de la acción, este planteamiento se acercaría a la ciencia ficción. En un discurso dictado por una lógica fragmentaria, este planteamiento alude a la lógica de la enunciación.

Son muchas las diferentes perspectivas, interpretaciones e hipótesis que se han barajado en torno al sentido y razón de ser que se les han atribuido a estos cortes desde el estreno mismo de la película. Entre las interpretaciones más escépticas acerca de la motivación artística de estos cortes, podemos encontrar la del también director Claude Autant-Lara, uno de los cineastas contra el que más dardos dirigió el famoso ensayo *Une certaine tendance du cinéma français* (Una cierta tendencia en el cine francés), publicado en 1954. Autant-Lara calificó estos cortes de aleatorios:

Sé la historia que hay detrás de "Al final de la escapada" y puedo decir que ¡es absurda! Un pequeño productor ha contratado a un pequeño director para hacer una pequeña película criminal para la que contarían con un máximo de 5000 metros [de celuloide]. Pero el director rodó 8000 metros; el productor le dijo que rebajara esa medida, pero el director se negó. Entonces fue forzado a hacerlo. Así que en un acto de bravuconería, hizo los cortes por sí mismo de cualquier modo, al azar, con el fin quitarle el valor comercial a la película....¹⁹⁹ (Autant-Lara 1983:203)

El propio Godard confirma la versión de Autant-Lara afirmando que las famosas elipsis en su película se debieron a la necesidad de reducir el metraje de la misma debido a presiones contractuales:

Había hecho una película de dos horas y cuarto - dos horas y media; y era imposible, el contrato especificaba que la duración debería exceder una hora y media. Recuerdo claramente... cómo inventé esta famosa forma de editar, que ahora es usada en publicidad: cogimos todos los planos y sistemáticamente recorté lo que podía suprimirse, mientras intentaba mantener algún ritmo. Por ejemplo, Belmondo y Seberg tienen una secuencia en un coche; y había un plano de uno, y luego un plano del otro, mientras ellos decían sus líneas. Y cuando llegamos a esta secuencia, que tuvo que ser reducida como las demás, en lugar de acortar un poco ambos [planos], la montadora [Cécil Decugis o Lila Herman] y yo lanzamos una moneda al aire; dijimos: 'En lugar de acortar un poco la narración de uno y luego acortar la narración del otro, para acabar con planos cortos de ambos, vamos a dejar cuatro minutos eliminando uno u otro completamente, y entonces solo uniremos los [restantes] planos, como si fuera un solo plano. Entonces lanzamos la moneda para ver si el que debería permanecer era Belmondo o Seberg y Seberg se salvó...²⁰⁰ (Godard 1980:34).

¹⁹⁹ Autant-Lara, Claude. *La nouvelle vague 25 ans après*. Les éditions du Cerf. París. 1983.

²⁰⁰ Godard, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Albatros. París. 1980. p. 34.

Por otro lado, algunos autores quisieron ver en los *jump cuts* una finalidad narrativa destinada a expresar la carencia de remordimientos de conciencia del personaje de Jean Paul Belmondo. Este planteamiento es defendido por Luc Mollet:

Debido a que los comportamientos de los personajes reflejan una serie de jump cuts morales, la película será una serie de jump cuts.²⁰¹ (Mollet 1960:35).

Otras perspectivas que se acercan más a nuestro planteamiento llegaron a relacionar el trabajo de Godard con el cubismo pictórico. Un crítico anónimo de la revista Time llegó a afirmar que Godard trajo el cubismo al lenguaje cinematográfico:

Más atrevida y cubista es la manera en que Godard ha montado su material. Cada minuto más o menos, algunas veces unos segundos, ha picado unos pies de la película, juntando fragmentos de nuevo sin transición. La historia todavía se puede seguir, pero a cada corte la película da un tirón hacia delante con una impaciencia sincopada que acertadamente sugiere y subraya el ritmo compulsivo de la caída de la curva del héroe. Más sutilmente, el truco distorsiona, reorganiza, relativamente en el tiempo tanto como Picasso manipuló el espacio en Las señoritas de Avignon. Todo significado continuo es desconcertante...²⁰². (Anónimo 1961:56).

Si bien el origen de los *jump cuts* pudo estar ligado a motivos de producción, su utilización sistemática en *Al final de la escapada* y su pervivencia a lo largo de la filmografía de Godard, convierte a este método en una más de sus herramientas de fragmentación del discurso. Los *jump cuts*, en última instancia, ponen en evidencia el proceso de montaje (de escritura) de la película. Este proceso es descrito por David Bordwell en su análisis del trabajo de Godard:

El salto se ha asociado con la obra de Godard a partir de *Al final de la escapada*, y aflora en otros de sus primeros filmes. El salto produce la impresión de que se ha suprimido metraje dentro del plano. En las películas de Godard, este recurso señala inequívocamente una cosa: la intervención del cineasta en la fase de montaje. (...) La película está acabada pero el narrador juega con ella, quitando una escena aquí y allá, dejando huellas del acto de montaje (...). En *Made in U.S.A.*, Godard da la impresión de aludir a una película anterior, rechazada, impugnada, desfigurada, rasgada en fragmentos como tal, pero aún <<subyacente>>.²⁰³ (Bordwell 1996:329).

Bajo este planteamiento, el tiempo diegético (tiempo de la acción) es un momento previo al tiempo de la enunciación, lo que dota a la imagen de la melancolía de lo ya acontecido, de lo que forma parte del pasado y trae la enunciación al presente

²⁰¹ Mollet, Luc. *Jean-Luc Godard*. Cahiers du cinéma (Abril 1960). p. 35.

²⁰² *Cubistic Crime*. Revista Time (17-02- 1961). p. 56.

²⁰³ Bordwell op. cit.

activando el principio godardiano *mostrar y mostrarme mostrando*. El acto presente no es la acción del personaje, ni del entorno filmado, sino el proceso de la enunciación, lo que vuelve a incidir en la naturaleza del montaje como acto de habla de autor. Este planteamiento coincide con el de la pintura de Picasso, que no nos sumerge en la psicología del personaje ni en el contexto histórico de la acción, sino que nos llevan al momento de la ejecución, a la mirada que el artista proyecta sobre el objeto retratado. En el caso de Godard, sus planos diseccionados a través de sus *jump cuts* en *Al final de la escapada*, no nos llevan al París de 1960 sino a la mirada que Godard proyecta sobre el París de 1960, una mirada esencialmente cinematográfica o parafraseando a Susan Sontag, una mirada que nos lleva a experimentar el cine con la intermediación del cine.

Con respecto a la evolución de este procedimiento, llegamos a encontrar cortes tan bruscos en otras películas, que las acciones se cortan antes y después de suceder, planteamiento que llega al máximo nivel de supresión de la lógica de la imagen-acción tal como es descrita por Deleuze. Este planteamiento lo encontramos en *Una mujer es una mujer*. En la secuencia vemos como la protagonista camina por la calle y cuando está a punto de pasar frente a un puesto de verduras la imagen se corta de forma que en el siguiente plano, tomado desde el mismo ángulo, ya ha cruzado dicho puesto, lo que nos habla de un uso del montaje completamente ajeno a la lógica de la acción filmada. En esta misma película la estructura de *jump cuts* llega al culmen de complejidad en la secuencia en la que la protagonista mantiene una conversación telefónica con su novio en la que hay cortes tan bruscos y tan constantes que es imposible asimilar o comprender la conversación. Lo importante, una vez más, no es la conversación entre los personajes sino el motivo de la conversación telefónica como elemento recurrente de la comedia de pareja de Hollywood a la que se refieren los *noosignos* con los que Godard trabaja. En este caso, el montaje es utilizado a nivel discursivo para quebrar el *lectosigno* haciendo ilegible el fragmento mediante la óptica de la imagen-acción.

La primera variación que Godard introduce en la técnica de los *jump cuts* se basa en la asociación de estos cortes con movimientos de cámara. En *Todo va bien*, Godard realiza un *travelling* lateral de izquierda a derecha que recorre el decorado de la fábrica en la que transcurre la acción y sobre el que se desplazan los personajes. Cuando la cámara llega al extremo derecho del decorado emprende de nuevo un movimiento hacia la izquierda pero antes de hacerlo, el montaje ejecuta un brusco corte de forma que pasamos de observar a los personajes subiendo la escalera que comunica la planta baja y el primer piso, a verlos pelearse en el pasillo de la primera planta.

En las últimas etapas de Godard, la lógica del *jump cut* experimenta dos importantes variaciones. En *Sálvese quien pueda (la vida)*, observamos el procedimiento opuesto, en lugar de analizar el *gestus* en porciones mediante su descomposición, el plano en movimiento pasa al ralentí para generar una relación dialéctica entre plano y fotograma, dejando al descubierto la incapacidad del plano de

ofrecer la mostración milimétrica del *gestus*, que sí puede ofrecer el fotograma, y denotando las innumerables posibilidades de la imagen como mirada más allá de la imagen como acción.

Por otro lado, en *Elogio del amor* el *jump cut* ofrece una funcionalidad alternativa en la articulación de banda de audio y banda de imagen. El primer plano de una chica es acompañado por el sonido en over de la voz de un hombre, imagen y sonido están desarticulados. Se produce un corte visual en el plano (*jump cut*) manteniéndose la misma pista de audio, la voz del hombre se articula a nivel diegético con la imagen, de forma que la chica contesta las preguntas que la voz masculina le formula. Este procedimiento sitúa una vez más la enunciación por encima del enunciado y rompe la articulación psico-fisiológica de la narración.

Finalmente, en *Film Socialisme*, la lógica del *jump cut* es retomada por el procedimiento de *slow motion* que se presenta como una variación del primero. A diferencia del *jump cut*, el nuevo procedimiento no descompone el movimiento en fragmentos generando una serie sino que parte de diferentes fragmentos (fotogramas) para generar el movimiento mediante su sucesión, incidiendo en la naturaleza del cine como articulación de fragmentos en movimiento.



Figura 86
Fotogramas de *Film Socialisme*

5.2.4. Alteración de colores

En una película en la que el protagonista es el objeto observado, objeto cuya importancia viene determinada por el lugar que ocupa en la acción dramática, el color será el color del objeto observado. En el caso del cine de Godard, el color no es simplemente algo que existe en el mundo real y que pertenece a los objetos, el color es un elemento del lenguaje visual. Son varios los autores que han calificado a Godard de pintor de colores como Misek's o la cineasta Agnes Varda y es que en sus películas el color adquiere el grado de autoconciencia narrativa, especialmente en las películas filmadas en los años sesenta en Eastmancolor y Technicolor.

En el cine de Godard el color y la fragmentación caminan en la misma dirección ya que Godard considera el color como discontinuidad. En una entrevista a Roland Barthes²⁰⁴ (Rancière 2006:281) publicada en *Cahiers du cinema* en 1963, el mismo año en que Godard realizó *El Desprecio*, Barthes analiza la codificación del color como una cuestión sintagmática. Para Barthes, la barrera que encuentra el cine en su capacidad transformadora del lenguaje es su esencia analógica, basada en la continuidad de la naturaleza. Por el contrario, Godard utiliza el color para mostrar la discontinuidad del lenguaje, planteamiento que enlaza con la intención de Godard de hallar luz en la oscuridad, planteamiento sugerido por el propio personaje de Berlmondo en *Pierrot el loco*. La capacidad del cine y del color de iluminar la oscuridad es sugerida por la imagen ya referida en el análisis del plano en la que la palabra *cinema* luce sobre la oscuridad en luces de neón. Imagen que alude, a su vez, al planteamiento godardiano que lleva el pensamiento más allá de la imagen analógica de la que habla Barthes.



Figura 87
Fotogramas de *Pierrot el loco*

La muestra más evidente de la utilización simbólica o metafórica del color en las películas de Godard, es la utilización constante de los tres colores de la bandera francesa que aparecen tanto en créditos como en decorados. En el apartamento en el que transcurre la secuencia central de *El Desprecio* las paredes blancas contrastan con el rojo y azul de los muebles, algo que se repite en la enorme casa de la costa donde se rueda la película en la que participan los protagonistas. En *Todo va bien*, los obreros que

²⁰⁴ Rancière, Jacques. *Film Fables*. Oxford: Berg. New York. 2006. p. 281.

toman la fábrica comienzan a pintar las paredes de azul, color que según la simbología masónica de la bandera francesa representa la libertad, tal como hemos mencionado en el análisis del cuadro. Esta acción por parte de los obreros llega a cobrar un carácter totalmente absurdo si nos tomamos la trama al pie de la letra cuando vemos cómo uno de los trabajadores no solo pinta de azul la pared, sino también los cuadros en ella expuestos, acción que Godard utiliza para mostrar los excesos que algunas personas cometieron en las revueltas del 68, excesos que menciona algunas veces en la película de una manera irónica.



Figura 88
Fotogramas de *Todo va bien*

La alteración de colores en el montaje es un recurso intermitente y poco habitual en el cine de Godard pero, sin embargo, uno de los más radicales en lo que se refiere a poner de manifiesto la naturaleza fragmentaria del discurso. Esta utilización de los colores al marcar transiciones pone de relieve, a su vez, la utilización simbólica y autoconsciente del color.

Este recurso presenta varias vertientes, la alteración de los colores en el cambio de plano, la estructuración global de la película en partes diferenciadas que coinciden con colores o formatos diferenciados o las transiciones del positivo al negativo y viceversa.

Alteración de los colores en el cambio de plano

Una de las muestras más significativas de este procedimiento lo encontramos en una de las primeras secuencias de *Pierrot el loco*, secuencia comentada en el análisis de la vinculación entre el cine de Godard y el Pop Art. Se trata de la secuencia en la que el personaje protagonista, Ferdinand, acude a una fiesta en la que se suceden varios planos en los que sucede lo mismo: Ferdinand entra en escena y pasa del lado derecho al izquierdo del plano observando a los personajes que encuentra. En el primer plano la imagen ofrece una luz blanca, sin embargo en los siguientes la imagen se tiñe de amarillo, azul, verde, volvemos a la luz blanca y, para concluir, de nuevo al azul.

Por si algún espectador hubiese podido pensar que simplemente estamos observando habitaciones con iluminaciones de diferentes colores, el cineasta hace variar el color de uno de los planos en mitad de la acción del plano pasando del azul al verde.

De esta manera Godard pone de manifiesto que las transiciones cromáticas del plano no son un elemento de la acción sino de la enunciación, una enunciación fraccionada. A su vez, cada uno de los personajes que aparece en los planos pronuncia frases de spots publicitarios de coches o lencería.



Figura 89
Fotogramas de *Pierrot el loco*

La utilización de los colores primarios cobra un sentido más amplio en Godard, interesado en descomponer la realidad en sus componentes esenciales discontinuos, huyendo de las mezclas para captar las esencias.

Me gustan los cuatro colores fundamentales: azul, amarillo, verde y rojo, Es como la pintura moderna, como Matisse, que tomaba los colores y los colocaba uno al lado del otro. No me gustan los colores mezclados.²⁰⁵ (Godard 2010:42).

Este procedimiento es utilizado también en *El desprecio*, película en la que una escena romántica es descompuesta en los tres colores de la bandera francesa, rojo, blanco y azul. Este planteamiento establece una vinculación, de nuevo, entre la protagonista y Francia, aludiendo a la identidad francesa como una identidad perdida por haber sido vendida al gran capitalismo, lo mismo que le sucederá a la protagonista de esta película.

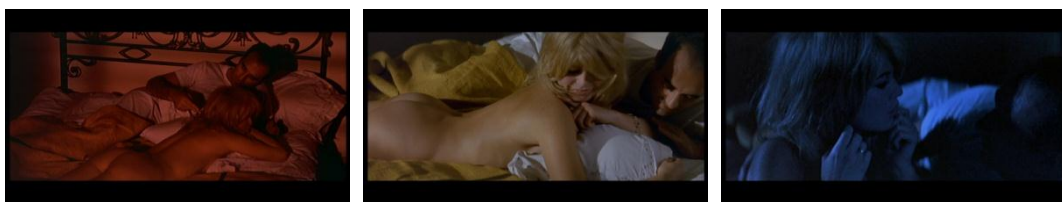


Figura 90
Fotogramas de *El Desprecio*

²⁰⁵ Godard op. cit.

La alteración de los colores en los cambios de plano ha sido recuperada en algunos de los últimos trabajos de Godard con un sentido más alejado del Pop Art. En *Adiós al lenguaje* Godard vuelve a recuperar las transiciones de colores en un mismo plano a modo de leitmotiv que se repite en diversas ocasiones a lo largo de la película. En este caso, las transiciones van acompañadas de una repetición del plano, que vuelve a comenzar, a modo de errores propios de una pista digital inestable y parpadeante, una imagen autónoma, omnipresente, manipulable y, por ello, vacía de sentido en la etapa de la filmografía de Godard en la que el vaciado de significado de la imagen llega a su punto máximo.

Una de las transiciones de colores que ofrece la película, va acompañada igualmente de una transición en la banda de audio: en una imagen en blanco y negro vemos a un personaje que habla por teléfono mientras escuchamos la misma voz en over que escuchábamos en el plano precedente, cuando esta voz concluye, hay un corte en el plano que recupera el sonido ambiente y la imagen pasa del blanco y negro al color real. Este plano simboliza perfectamente en el nivel de la enunciación, la transición de una imagen manipulada a una imagen real convirtiéndose en una pequeña muestra del planteamiento cinematográfico de un autor que trabaja con fragmentos de registro de la realidad para someterlos a un proceso de reelaboración discursivo en el que explora la dimensión significativa de unos fragmentos situados entre el lenguaje y la incomunicación, la necesidad de hablar y la imposibilidad de decir nada.

Alteración de los colores en el cambio de capítulo

En *Elogio del amor* nos encontramos con una película dividida en dos bloques separados en la diégesis por una elipsis temporal (volvemos dos años atrás en el tiempo) y separados en el enunciado por una transición de un reposado blanco y negro a los colores chillones de una imagen digital muy saturada. En esta película la transición de colores asume un nuevo enfoque al presentar también una transición de soportes, pasando del formato cinematográfico al formato digital con un planteamiento que se emparenta directamente con el del movimiento Dogma, que lleva el vídeo digital al cine, cuyo apogeo coincide con el año de realización de la película.

Algunos autores han interpretado esta transición como una herramienta narrativa para establecer una diferenciación entre el tiempo presente, con imágenes más realistas, pero carente de amor, y un tiempo pasado, convertido ya en cuadro, imagen y pintura, en el que el protagonista visitó a una pareja que describe en over como *la pareja más vieja del mundo*. En esta película vemos un claro ejemplo de cómo se articula una transición narrativa mediante una transición enunciativa asociada al color, el habla cambia al cambiar el relato, en una de las películas con una mayor articulación diegética que podemos encontrar en la última etapa del cineasta.

Transiciones del positivo al negativo y viceversa

Este recurso, que se presenta como una variación de los anteriores pero en películas filmadas en blanco y negro, es utilizado tan solo en dos ocasiones. La primera vez que aparece en la filmografía de Godard es en una secuencia de la película *Una mujer casada* en la que la protagonista va a bañarse a una piscina pública. El desarrollo de la secuencia es propio de una película documental, puesto que lo que vemos son las actividades que llevan a cabo diferentes personas en la piscina, como jugar, tomar el sol, bañarse etc. La particularidad que presenta esta secuencia es que experimenta repetidas transiciones del positivo al negativo y viceversa. De esta manera, el autor subraya que el objetivo de la imagen no es el registro documental de un momento cotidiano en la vida de una gran ciudad, sino poner de relieve el negativo, o reverso, de esa realidad cotidiana, la articulación de sus símbolos y mitologías en una película cuya inspiración remite directamente a los planteamientos de Roland Barthes en sus *Mitologías* mediante la deconstrucción de los mitos de la sociedad contemporánea asociados. En esta película los temas (o mitologías) exploradas serían la construcción social de la mujer, el matrimonio y la familia. Una vez más, la enunciación, el habla, se pone por encima del contenido y del lenguaje.

Un ejemplo similar lo encontramos en las últimas secuencias de la película *Alphaville* cuando el protagonista, Lemmy Caution, huye de la policía. En esta persecución las imágenes vuelven a experimentar intermitentes transiciones entre el positivo y el negativo, ya sea dentro del mismo plano o con el cambio de plano. La persecución policíaca del criminal, elemento identificable del cine policíaco norteamericano, se convierte en esta secuencia en enunciado, es decir, Godard no habla de una persecución policíaca sino del motivo cinematográfico de la persecución policíaca (*noosigno*) que se articula como fragmento dramático y que invita a ser leído en el reverso (*lectosigno*) evocando a la sociedad francesa como sociedad sometida a un control policial totalitario.

Una vez más volvemos a mostrar el otro lado del cine, el negativo, un cine que reflexiona sobre sí mismo. Godard recurre a una realidad exclusivamente cinematográfica reflexionando acerca de la forma del cine policíaco para hablar de un mundo sometido a ese régimen policial que suele retratar. En conclusión, Godard retrata el reverso, el negativo, el otro lado del cine del que el cine no habla, yendo más allá de los colores analógicos para llevar la serialización y la fragmentación al terreno del Pop-Art.

5.2.5. Rupturas autoconscientes del *raccord*

El *raccord* (conexión en su traducción literal) es el procedimiento narrativo esencial en torno al cual se articula la narración cinematográfica como discurso unitario ya que su objetivo esencial es establecer conexiones entre las partes tratando de invisibilizar el fragmento para llevar la mirada al *todo*. Las estrategias de continuidad son estrategias de ubicuidad destinadas a integrar al espectador en la narración a nivel psicológico. Estas estrategias establecen la que Noël Burch denomina como *orientación psico-fisiológica del espectador*²⁰⁶ (Burch 1987:214) desarrollando, a nivel cinematográfico, un planteamiento equiparable a la perspectiva cabellera antropocentrista del renacimiento en lo que a la pintura se refiere. Si bien estas estrategias persiguen la unidad, también posibilitan llevar más lejos la fragmentación, tal como señala Burch.

(...) el respeto riguroso de orientaciones izquierda-derecha del espectador en la pantalla y en el interior de ciertas unidades sintácticas (...) A partir de esta homología entre las orientaciones en la superficie de la pantalla y las del cuerpo del espectador-sujeto, el cine comienza a centrar al espectador haciendo de él/ella el punto de referencia alrededor del cual se constituye la unidad y continuidad de un espectáculo llamado a estar cada vez más fragmentado.²⁰⁷ (Burch 1987:214).

El objetivo, en definitiva, no es unificar, tarea imposible en el cine ya que, tal como hemos comentado en la introducción al discurso fraccionado, la fragmentación es inherente al discurso cinematográfico, el objetivo del *raccord* es generar la ilusión de continuidad estableciendo en cada plano una conexión con el plano precedente y el posterior. La posibilidad de conectar los planos también implica la posibilidad de fragmentarlos. La continuidad se genera en cuatro ámbitos, continuidad en el eje espacio-tiempo, en la escenografía (vestuario y decorado), en la iluminación y en la interpretación. La integración del *raccord* en la narración del cine de ficción es un elemento esencial en la transición entre los denominados por Noël Burch como Modos de Representación Primitivo e Institucional. En el MRP, el relato es una instancia externa, canalizada solo mediante intertítulos, mientras que el MRI logra interiorizar la acción del relato siendo la articulación del *raccord* un mecanismo esencial en dicha transición. Esta transición implica también virtualizar la representación de forma que se rompe el marco de la pantalla al integrar el concepto de fuera de campo mediante acciones y posteriormente sonidos en over. Por el contrario, el MRP revelaba la sobredeterminación que ejercía el marco de la superficie donde se exhibían las

²⁰⁶ Burch, Noël. *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Cátedra. Madrid, 1987.

²⁰⁷ Burch op. cit.

películas. Tal como hemos mencionado, la determinación del marco es el primer elemento narrativo en torno al cual se reivindica la imagen como fragmento.

Para Christian Metz la continuidad en la narración se genera mediante una doble estrategia desarrollada bajo el concepto de la Gran Sintagmática, que incluye la integración de sintagmas de continuidad (sintagma continuo) referidos al conjunto de *raccords* de orientación (mirada, posición, dirección) y de contigüidad (sintagma alternado) basado en la utilización del montaje alterno para permitir la simultaneidad temporal.

Los fallos de *raccord*, cuando son fallos, se podrían considerar errores narrativos, sin embargo, cuando son autoconscientes vuelven a resaltar la naturaleza del fragmento como tal al romper con la continuidad entre los planos. En el cine de Godard, las rupturas del *raccord* dejan de ser fallos, como lo habían sido en el montaje institucional, para empezar a convertirse en recursos de ruptura y fragmentación y, por lo tanto, en rasgos de estilo. El ámbito que ocupa el fallo de *raccord* en la estrategia narrativa fragmentaria, se localiza en el *lectosigno* al distorsionar la lectura del *noosigno* rompiendo la priorización de la acción y llevando la atención del espectador al corte en lugar de a la imagen. El planteamiento dialéctico que articula este procedimiento narrativo se basa en la dicotomía placer-displacer mencionada en el análisis del cuadro como fragmento. El espectador deja de ser el punto de referencia (placer) que se traslada al discurso (pensamiento). El mundo deja de ser una unidad orgánica para convertirse en un campo discontinuo y sometido a transformaciones.

La utilización autoconsciente de los fallos de *raccord* se remonta al inicio de la obra de Godard y se mantiene hasta sus últimos títulos. Si en su primera etapa Godard quebraba los mecanismos narrativos del cine de género norteamericano con una perspectiva irónica, los fallos de *raccord* ofrecen un planteamiento lúdico, un *gag* visual que hace de las convenciones de la narración en continuidad el foco de la burla. El *noosigno* no obedece a la convención sino que, tal como hemos analizado, remite a ella. La ruptura del *raccord* en la articulación del *noosigno* como referente de la convención se destina a romper dicha convención al nivel del *lectosigno* o lectura del *noosigno*.

En *Una mujer es una mujer* Godard realiza una secuencia destinándola exclusivamente a este planteamiento lúdico desafiando de forma reiterada las leyes del *raccord* (el lenguaje) para poner de manifiesto su carácter artificial, subrayando la relatividad del lenguaje y su incapacidad para acceder al verdadero significado. El contenido de la escena es muy sencillo: la protagonista, Ángela, charla con su novio, Émile, sobre lo que van a tomar para cenar. Sin embargo, cada vez que se formula una pregunta o una respuesta, los personajes están en zonas diferentes del salón y con posturas distintas. Cada plano es una toma diferente sin que los cambios de posición ofrezcan ninguna lógica espacio-temporal que se coordine con la acción narrada.

La perspectiva lúdica en la articulación de los fallos autoconscientes del *raccord* vuelve a repetirse en una secuencia de *Origen U.S.A.* en la que la protagonista mantiene

un diálogo con un agente secreto. Si bien la conversación sigue un progreso narrativo continuo, sin cortes aparentes, en cada plano de ella y en cada contra-plano de él, los personajes están situados en un punto diferente de la escena y en una postura distinta.

La articulación del *raccord* como vehículo de continuidad narrativa al nivel del montaje en el entorno de una narración de comedia (para mantenernos en la perspectiva lúdica) queda perfectamente ejemplarizada en la película *Luna Nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1939) utilizada por David Bordwell²⁰⁸ (Bordwell 1996:189). para describir la narración en el cine clásico de ficción. Además, tal como señala Bordwell, esta película fue descrita por Louis Marcorelles como el film americano por excelencia con lo que nos sirve como perfecta ilustración del mecanismo de continuidad frente al que reacciona Godard. Al mismo tiempo, esta película establece el mismo juego dialéctico que aquel con el que trabaja Godard, es decir, la confrontación del eje masculino-femenino como articulación de la comedia o lo que es lo mismo, la clásica guerra de los sexos.

Para nuestro análisis hemos recurrido a una de las escenas que escoge Bordwell para analizar *Luna Nueva*. Esta escena está configurada en un eje horizontal (regla de los 180°) y un eje vertical. A ambos lados del eje vertical se encuentran dos frentes, el frente masculino a la izquierda que es roto por la irrupción del sexo opuesto por la derecha. La escena está filmada en dos tomas generales (izquierda y derecha) sometidas a diversos reencuadres mediante los que la cámara sigue la dinámica de la acción. Es la acción quien establece la planificación articulada en el siguiente esquema:

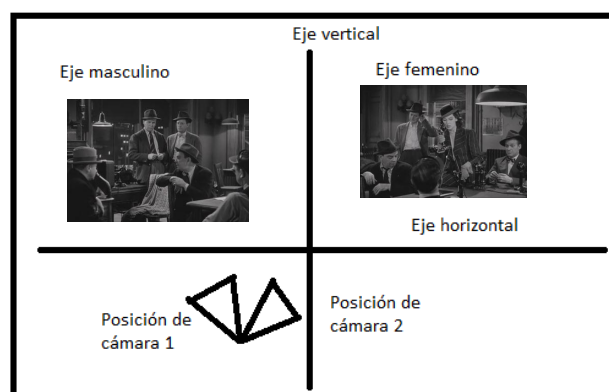


Figura 91
Esquema de planificación basado en la acción.

La ubicuidad del punto de vista hace que la cámara se sitúe en la posición del espectador manteniendo la continuidad mediante el diálogo y las miradas y posiciones y la escenografía. El conflicto dialéctico que articula la acción es respetado en la fractura

²⁰⁸ Bordwell op. cit.

en la planificación mediante el eje hombre-mujer. La articulación de la imagen como imagen-acción otorga tal protagonismo a la acción ya que los movimientos de cámara se basan exclusivamente en reencuadres de la acción, tal como podemos observar en las imágenes que esta planificación da como resultado.

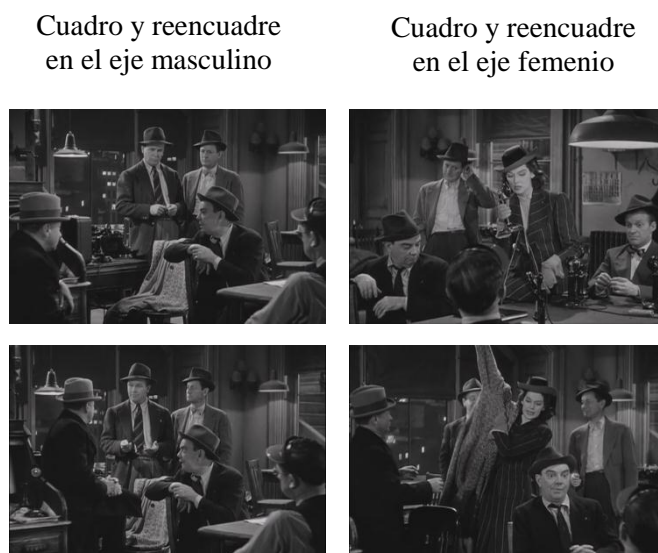


Figura 92
Fotogramas de *Luna Nueva*

Esta lógica se encuentra completamente distorsionada en el planteamiento del enunciado de Godard sustituyendo el protagonismo de la acción por el protagonismo de la mirada, rompiendo el lenguaje en su articulación dialéctica entre dos frentes simétricos para generar la asimetría de la mirada fraccionada. La estructura de cuadros de Godard rompe la articulación izquierda derecha en el eje vertical al igual que los 180° del eje vertical. El mundo ya no ofrece orden sino asimetría y el espacio se distorsiona.

El planteamiento parte de una mirada irónica sobre la articulación del eje masculino – femenino en la comedia musical en la que la mujer está encuadrada en las tareas domésticas mientras que el hombre escucha la crónica deportiva en la radio y juega con la escoba (elemento del eje femenino) al golf (acción – eje masculino). Cuando ambos ejes se juntan, la descripción y articulación del espacio se fractura en miradas que rompen la orientación psico-fisiológica del espectador, rompen el lenguaje, la norma, quiebran el placer e introducen el displacer.



Figura 92
Ruptura del *raccord* en *Una mujer es una mujer*

En la construcción de las escenas de Godard, el ritmo y el juego con las convenciones, están por encima de la lógica de la acción, es más, la acción se pone al servicio del discurso de forma que la lógica de la escena no está en la acción filmada (completamente ilógica) sino que se trata exclusivamente de una lógica (o ilógica) discursiva como mirada irónica sobre las convenciones, lógica destinada a refundar dicha mirada, refundar el lenguaje. Esta utilización del *raccord* vendría a poner de manifiesto la máxima de Schiller, *el arte es aquello que establece su propia regla*. Este planteamiento no implica que Godard considere su regla mejor que la de Hawks, simplemente pone de relieve la naturaleza de la regla como regla, Hawks tiene la suya y Godard propone una diferente. Lo que Godard ataca es la consideración de una regla como la norma, llevando el arte más allá de la norma. *Una mujer es una mujer* rompe las reglas del *raccord* para crear sus propias reglas, el arte no sería el reflejo de una realidad sino la realidad del reflejo (volviendo a la cita de *La Chinoise*) una realidad puramente artística rompiendo la articulación significante-significado y llevando el significado al discurso, a la forma. Volvemos de nuevo a Roland Barthes: *Una forma sólo puede juzgarse (puesto que existe proceso) como significación, no como expresión*. De esta manera, el objetivo del discurso de Godard sería el mismo que el del *collage* plástico: el arte deja de ser figurativo para crear su propia realidad, una realidad puramente artística.

En 2 ó 3 cosas que se de ella encontramos otro ejemplo de ruptura radical de la continuidad, concretamente en la secuencia en que la protagonista, Juliette, acude al taller en el que trabaja su marido para lavar el coche. Las imágenes se suceden

acompañadas de una voz over que realiza reflexiones de carácter existencialista sobre la realidad y la imagen. La secuencia de imágenes comienza guardando un orden lógico, es decir, vemos a la protagonista llegar, saludar a su marido y bajarse del coche que es desplazado hasta el túnel de lavado. Sin embargo, en un momento dado el orden cronológico de los planos comienza a alterarse, vemos a la protagonista subirse en su coche, ya lavado, y marcharse del taller, después vemos como la protagonista observa cómo el coche es enjabonado en el túnel de lavado, luego volvemos a ver al coche llegando al taller... es decir, se rompe de forma radical el orden cronológico de la acción de forma que esta se convierte un mero soporte de las palabras del narrador.

Como ya hemos mencionado en relación a *Una mujer es una mujer*, los fallos de *raccord* son utilizados en ocasiones por Godard con una finalidad lúdica, como un juego irónico con las convenciones del cine. Esta actitud está más presente en su primera época en la que se produce un mayor desafío de las convenciones para romperlas por el mero hecho de jugar con el lenguaje. Los fallos de *raccord* plenamente autoconscientes son menos numerosos en su segunda etapa tras su vuelta a la ficción con *Sálvese quien pueda (la vida)*, pero aún así seguimos encontrando algunos ejemplos.

En *Detective*, película de su tercera etapa en la que Godard vuelve a reflexionar sobre el cine clásico, volvemos a encontrar de forma reiterada la utilización autoconsciente de los fallos de *raccord*. En un plano vemos como una chica filma desde el balcón de una habitación de hotel lo que sucede en la calle, después se gira y mira hacia el interior de la habitación. En el siguiente plano vemos a un hombre arreglándose en el interior de una habitación y deducimos que es la misma habitación hacia la que la chica dirigió su mirada, sin embargo, en el contraplano vemos a otra mujer (Natalie Baye) acercándose al hombre de forma que nos damos cuenta de que ya no es la misma habitación donde estaba la chica del balcón. En esta misma película volveremos a encontrar numerosos saltos de eje en planificaciones dirigidas a filmar parejas hombre-mujer en plano general. En esta escena, al pasar del plano general a plano medio observaremos a la misma pareja pero al otro lado del eje de forma que quien estaba a la derecha ahora aparece a la izquierda y viceversa. La repetición sistemática de este recurso vuelve a hacer resurgir la máxima de una obra que se da a si misma su propia regla.

Detective es uno de los mejores ejemplos para analizar la utilización de los saltos de eje en el cine de Godard ya que estos juegan un doble papel muy significativo, por un lado se utilizan para jugar de forma lúdica con las convenciones del lenguaje, práctica que se encuadra dentro del denominado antilenguaje. Por otro lado, la finalidad de los saltos de eje va a acompañada de una voluntad manifiesta de crear un espacio indefinido en una película en la que se reflexiona sobre la articulación e indefinición del espacio en la sociedad contemporánea y sobre la incomunicación (tema más global en la obra de Godard). Esta indefinición del espacio, que se emparenta directamente con la

indefinición en el espacio de la superficie del lienzo en la pintura fragmentada y en el *collage* pictórico, aparece enunciada en la trama a través de unos personajes que habitan un mundo en el que se han distorsionado las relaciones espacio-temporales a través de las computadoras y de los aviones. Uno de los principales personajes es piloto de avión y en numerosas ocasiones los personajes hablan de una manera de vivir en la que las personas están en muchos sitios (como el hotel en el que transcurre la trama) pero sin habitar ninguno. Para reforzar la distorsión espacial a través de los fallos de *raccord* e insistir en el motivo de la incomunicación, en esta película los rostros de los actores serán ocultados al espectador en numerosas secuencias en las que son filmados de espaldas o en las que directamente no aparecen en el plano.

En la última etapa de Godard, la etapa experimental, los fallos autoconscientes de *raccord* se centran en desconfigurar la continuidad en el corte de plano de forma que al pasar de plano general al plano medio, el inicio de la acción en el nuevo plano, repite el final de la acción en el plano previo, recurso habitual en *Film Socialisme*. En esta misma película, la enorme frontalidad de los planos hace que el eje de acción no se respete simplemente porque no existe la acción, solo el discurso.

El planteamiento global que Godard ejerce sobre el *raccord* vuelve a poner de manifiesto que el significado en la obra de Godard no debe encontrarse en la articulación del signo ya que el significante y el significado rompen su coordinación. El significado está en el discurso, en la forma, en el habla, habla construida con un antilenguaje que lleva la mirada al intersticio entre plano y plano. *Detective* y *Film Socialisme* rompen el espacio para hablar de un mundo en el que el espacio se ha roto.

5.2.6. Repeticiones

Todos los planteamientos sobre la narración clásica en terminología de Bordwell, narración propia del M.R.I. en terminología de Burch o narración en el seno de la imagen-acción en terminología de Deleuze, comparten un criterio en común y es que en este método narrativo se privilegia la acción. Tal como hemos planteado en relación a la planificación de *Luna Nueva*, en la secuencia analizada, que ofrece la lógica de este método narrativo, el planteamiento visual se basa en la ilustración de la acción. La lógica de la película obedece al criterio de representación de la acción de forma que un movimiento de cámara está motivado por el reencuadre de un personaje al realizar una acción. Por el contrario, y tal como hemos analizado en relación al planteamiento de la imagen como fragmento en las películas de Godard, cuando la representación indirecta del tiempo es sustituida por su mostración directa, la imagen adquiere el carácter de imagen óptica y sonora pura y el núcleo del planteamiento audiovisual se desplaza de la acción a la mirada. En la lógica del cine clásico, la repetición de un plano en el montaje necesita obedecer a una motivación dramática, como pueda ser recurrir a la imagen psicológica para plantear la rememoración en la mente de un personaje de un fragmento ya visto en la acción.

Godard utiliza las repeticiones de forma más o menos sistemática en todas sus películas y lo hace con un planteamiento puramente enunciativo y una finalidad reiterativa. La utilización de las repeticiones en el cine de ficción de Godard se presenta bajo tres perspectivas diferentes.

Intensificación el efecto dramático de una secuencia

Esta categoría podemos encontrarla fundamentalmente en las dos primeras etapas de Godard, en concreto, la hemos localizado en títulos como *Una mujer es una mujer*, *El desprecio*, *Pierrot el loco* o *Todo va bien*. En el desenlace de *Una mujer es una mujer*, Godard realiza varias repeticiones de metraje volviendo a mostrar imágenes ya vistas para potenciar el efecto dramático de una nueva escena junto a la que se insertan. Uno de estos momentos tiene lugar cuando el protagonista parte en busca de su novia, tras haber mantenido una discusión. Va al teatro donde ella trabaja y el encargado le dice que se acaba de marchar, entonces vemos diversos planos del protagonista en distintos momentos de la película, cuando mantenía una relación feliz y carente de problemas con su novia. Estos planos podrían considerarse como imágenes-recuerdo pero algunas de ellas muestran a la novia del protagonista en momentos en los que no se encontraba con su novio, lo que traslada el planteamiento dramático a un planteamiento puramente enunciativo.

Este mismo procedimiento aparece en la película *El desprecio* con un efecto dramático más acentuado y una estructura más compleja. En esta película la recapitulación de imágenes incluye algunas ya vistas y otras nuevas y se produce cada vez que el protagonista manifiesta de una manera u otra una actitud de desprecio hacia su pareja. Un ejemplo lo encontramos cuando Paul, el protagonista, ha despreciado a Camille, su novia, dejándola en manos de otro hombre que está enamorado de ella para volver a reunirse con ellos media hora más tarde de lo previsto. Cuando él por fin aparece, ella se lo echa en cara, él intenta excusarse, pero ella rechaza sus explicaciones. Entonces observamos una sucesión de planos de Camille de duración breve en diferentes momentos de la película. Sería una especie de homenaje a esa mujer que él desprecia, pero sin ninguna justificación dramática dentro de la trama. Es por ello que clasificamos este procedimiento como recurso de fragmentación cuya única justificación es un criterio estético del realizador.

Otro momento similar lo encontramos en *Pierrot el loco*, Marianne (la protagonista) lee el periódico y Ferdinand (su pareja) le pregunta qué lee, ella contesta que nada especial y lee una noticia que habla de ellos:

Marianne: La interrogaron. Dijo que nos vio desnudos juntos en mi cama. Y tú me tratabas de embustera.

Ferdinand: ¿Eso es todo?

Marianne: Dime ¿Aún te interesa tu mujer?

En este momento se sucede diferentes planos que ya hemos visto y que resumen varios encuentros entre la pareja protagonista.

En *Todo va bien* este procedimiento aparece integrado, de nuevo, en una discusión de pareja. El personaje interpretado por Jane Fonda le echa en cara a su pareja (Yves Montand) que no tiene ni idea de las cosas que a ella le suceden en su vida cotidiana. Ilustrando este diálogo vemos imágenes que ya hemos visto previamente y que ilustran esa vida cotidiana a la que ella se refiere y que, por supuesto, su pareja nunca habría observado. En esta ocasión, el diálogo es utilizado como excusa para desplegar un *collage* visual. Este procedimiento rompe la máxima dramática de no repetir lo que ya se ha mostrado, los planos carecen de contenido informativo puesto que las acciones que ilustran ya han sido narradas. Un vez más, el plano carece de valor dramático para convertirse en recurso de la enunciación.

Método para simular fallos de montaje

Este procedimiento ya ha sido mencionado en el apartado relativo a los fallos de montaje. Uno de los ejemplos más famosos de este recurso lo encontramos en la película *Pierrot el loco*, mientras los protagonistas viajan en coche por una localidad cercana a la costa. A diferencia de los ejemplos mencionados en el apartado dedicado a los fallos de montaje, en este caso nos encontramos con una utilización sistemática de estas repeticiones de forma que la totalidad de la escena está construida en torno a ellas. En la secuencia mencionada, los planos del coche en el que viajan los protagonistas están tomados de frente y desde detrás de forma cada vez que se pasa de una orientación a otra (quebrando el eje de los 180°) los personajes repiten la última frase que han dicho en el diálogo del plano previo. En las películas posteriores a *Pierrot el loco* este recurso se hace cada vez más habitual en los cambios de plano. Podemos encontrar ejemplos muy recientes en algunas de las últimas películas de Godard como los ejemplos mencionados en *Film Socialisme*.

Estos fallos de montaje utilizados a modo de repeticiones sistemáticas juegan un doble papel: por un lado inciden en la naturaleza fragmentaria del discurso al hacer más bruscos los cortes y, al mismo tiempo, funcionan como huellas de la escritura desperdigadas a lo largo del enunciado.

Método de reiteración

Por último, encontramos varios ejemplos de planos que se repiten con el único efecto de crear un ritmo reiterativo en el montaje, procedimiento más habitual en trabajos audiovisuales como vídeo clips y que encuentra en Godard a uno de los pocos autores que lo han practicado en el cine.

La película en la que este recurso cobra mayor relevancia es en *2 ó 3 cosas que sé de ella*. La primera vez que se utiliza es en una secuencia en la que la protagonista, que ejerce la prostitución de forma intermitente, camina por una calle de París dirigiéndose a una cita con un cliente. El plano se corta y se vuelve a repetir comenzando un poco antes que la primera vez. En la segunda mitad de la película vuelve a utilizarse este recurso, esta vez la protagonista viaja en coche, sale de cuadro y el plano vuelve a repetirse comenzando, también, un poco antes que la primera vez. En esta segunda ocasión, el primer plano no lleva incorporado sonido ambiente y el segundo sí.

Esta utilización del montaje para crear un ritmo reiterativo, también la encontramos en *Pierrot el loco* pero en un sentido diferente al de la película antes mencionada. El contenido de la secuencia se basa en la huida de París de la pareja protagonista tras haber matado a un hombre. Las repeticiones, en este caso, van

encaminadas a componer una compleja secuencia de montaje, sin sonido ambiente pero con una partitura musical, en la que el ritmo cobra relevancia por encima del sentido cronológico y dramático de la acción. La sucesión de planos es la siguiente:

Plano 1. La pareja entra en un coche.

Plano 2. Abandonan el edificio por la azotea.

Plano 3. Ella camina con un rifle.

Plano 4. Su coche circula por una calle junto al Sena (al fondo se ve la Torre Eiffel).

Plano 2. Salen por una puerta de la azotea.

Plano 5. Bajan por una tubería.

Plano 1. Misma imagen de la pareja entrando al coche.

Plano 4. Misma imagen con la Torre Eiffel de fondo.

Plano 1 prolongado. Ella entrando en el coche y poniéndose en marcha.

Plano 4. Mismo plano con la torre Eiffel a lo lejos.

Plano 6. El coche pasa cerca de la estatua de la libertad de París.

El recurso de las repeticiones incide en la naturaleza del relato como una composición efectuada en una mesa de montaje y señala directamente al autor cuya mirada y elección está por encima del relato.

En algunas ocasiones las repeticiones se utilizan de una manera que recuerda a los planos recurso de los informativos, procedimiento que localizamos en *Todo va bien*. En una secuencia de esta película, los protagonistas se reúnen con los trabajadores de una fábrica quienes les hablan de sus experiencias en el trabajo cotidiano. Mientras cada uno habla, se suceden diferentes imágenes de una fábrica real que ilustran las palabras de los personajes a modo de planos de recurso. Cuando llegamos al testimonio de un tercer trabajador, se empiezan a repetir las imágenes que han acompañado los testimonios de los otros trabajadores que hablaron anteriormente. El hecho de que las imágenes se repitan rompe su naturaleza dramática lineal para incidir en su naturaleza como fragmento. El plano de un trabajador en una fábrica deja de ser el registro de una acción singular para convertirse en la ilustración fragmentaria de una actividad colectiva: el trabajo obrero. Los planos que se repiten no hablan del trabajo de un obrero sino del trabajo obrero como planteamiento visual y como temática social (o sociológica). Esta utilización de una imagen (un icono) como motivo visual integrado en un conjunto recuerda a la utilización del *collage* por los pintores adscritos al movimiento futurista, quienes integraban signos visuales como un coche utilizándolos como motivos visuales para representar un concepto (la velocidad).

En este apartado encontramos una variación muy habitual en la segunda etapa del cineasta y es la de desplegar la repetición de planos de recurso a lo largo de toda la película de forma que se convierten en métodos de reiteración. En *Nombre: Carmen* encontramos dos planos al principio de la película en los que observamos una carretera de noche llena de coches y un metro circulando por la ciudad. La primera vez que estos

planos aparecen, su utilización se corresponde con la práctica habitual de los planos recurso o planos de situación que describen el entorno en el que se encuentran los personajes. La utilización de estos planos de forma fragmentaria los desintegra del progreso dramático para recuperarlos numerosas veces a lo largo del metraje. De esta manera, una vez más, el tráfico, la ciudad y la noche, dejan de ser el retrato de un entorno dramático para convertirse en recursos visuales. Lo mismo sucederá en la misma película con los planos del mar, volviendo al motivo visual más importante de Godard, especialmente con las imágenes de olas agitadas por el viento que rompen sobre rocas, asociadas mediante el montaje a encuentros sexuales entre la pareja protagonista y aludiendo a la naturaleza. Cuando finalice el encuentro sexual, las imágenes de un mar enfurecido dejarán paso a un mar en calma.

El montaje reiterativo lo encontramos también en *Detective*, donde se repite numerosas veces el plano de una araña de cristal que cuelga del techo del hall del hotel, la imagen de la cámara que un personaje coloca en un balcón (cita visual que alude al cine dentro del cine y al autoconciencia del lenguaje) o la imagen del tejado de un edificio con un cartel de neón de la firma AFGA que anuncia video casetes (otro plano que alude al cine, al registro visual). Todos estos planos se repiten numerosas veces en la película.

En las últimas etapas de su filmografía, Godard utiliza las repeticiones para dar una mayor relevancia al tratamiento de las imágenes-motivo con las que empieza a trabajar en su serie de búsqueda del discurso. La imagen-motivo más recurrente sería el agua siendo el lago Lemán el escenario privilegiado en la captación de este motivo visual. La diferencia en el tratamiento del motivo del agua en *Nombre: Carmen* y en las nuevas películas es que antes se asociaba el mar a un elemento de la acción mientras que ahora está completamente desvinculado. La repetición en este caso puede ir más allá de la propia película alcanzando títulos diferentes. Un claro ejemplo sería el del barco acercándose a la orilla del lago Lemán. Si este plano es considerado como motivo visual es porque se encuentra completamente alejado de la acción (ninguna de las personas que viajan en el barco son personajes dramáticos del relato) y tampoco es una imagen-documento. Se trata de imágenes filmadas por Godard para ilustrar un referente conceptual. La mencionada imagen del barco aproximándose a la orilla del lago aparece por primera vez en *Hélas pour moi* y podemos volver a vela en el último título de Godard, *Adiós al lenguaje*.

Los planos del mar rompiendo sobre las olas volverán a ser utilizados a modo de recurso de reiteración en *Elogio del amor* cuando el protagonista viaja a una casa de la costa para visitar a la que denomina como *la pareja más vieja de la historia*. En esta misma película, el carácter simbólico de las imágenes reiterativas también aparece a través de un plano de unas manos pasando las hojas en blanco de un cuaderno, plano que se repite numerosas veces en la primera parte de la película, mientras asistimos al

proceso de elaboración (a su vez) de una película, y que aluden al proceso de creación y al carácter mudo que Godard atribuye a la imagen.

La imagen del agua utilizada de forma reiterativa y conceptual juega un papel clave en *Film Socialisme* película en la que se suceden numerosos planos del cerco que el barco va dejando en el mar y del movimiento en la inmensa masa de agua que el barco cruza. En ninguno de los planos la imagen del mar es una imagen subjetiva de un personaje, se trata simplemente de una enunciación reiterativa al nivel del montaje que ilustra el planteamiento que ofrece la voz over: *Todo movimiento en una superficie plana, no dictado por una necesidad psíquica, es una forma especial de autoafirmación, ya se trate de edificar un imperio o de hacer turismo*. La Europa contemporánea sería un parque turístico (como el propio barco de *Film Socialisme*) que avanza para autoafirmarse como una copia de sí mismo en busca de una identidad perdida siendo el agua el elemento purificador destinado a rebautizar la identidad de esa Europa.

5.2.7. Sintagmas

Si bien nuestro planteamiento semiológico parte de las reflexiones de Gilles Deleuze, algunas de las estructuras narrativas pertenecientes a la gran sintagmática de Christian Metz ilustran procedimientos de montaje susceptibles de formar parte del discurso cinematográfico fragmentado. El concepto de sintagma parte del análisis de Saussure y se refiere a la relación establecida entre términos lingüísticos, relación que, según Roland Barthes²⁰⁹ (Barthes 1971:61), puede desarrollarse en dos planos que se corresponden con dos formas de actividad mental diferenciadas, planteamiento adoptado también por Jakobson. Por un lado están las asociaciones, *unidades que tienen algo en común, se asocian en la memoria y forman de esta manera grupos en los que dominan relaciones diversas*. Por otro lado, están los sintagmas, *combinaciones de signos que tienen por soporte la extensión; en el lenguaje articulado esta extensión es lineal e irreversible*. A esta descripción añadiríamos que en el lenguaje no articulado, lenguaje sometido a la parataxis y que puede ofrecerse como anti-lenguaje, esta extensión sería no lineal y reversible, es decir, disociativa. Los elementos que pueden articular estructuras fragmentadas son los sintagmas y no las asociaciones ya que estas parten de la memoria por lo que establecerían vinculaciones psicológicas con la acción, mientras que los sintagmas son construcciones mediante signos que pueden articularse de forma independiente a la acción dramática.

La relación de estas estructuras con el discurso fraccionado está vinculada con el planteamiento de Metz de la institución cinematográfica como un hecho sociocultural multidimensional que incluye acontecimientos anteriores a la película (como pueda ser la tecnología o la infraestructura económica) y elementos ajenos a la película (como el ritual social en el que se encuadra la asistencia al cine). El punto en el que el planteamiento de Metz y el de Godard discrepan, es en el presupuesto de que una de las claves del cine es la impresión de realidad. Para Godard, tal como hemos analizado en la construcción del plano como fragmento, la realidad es registrada en sus huellas y dichas huellas son esquivas para acceder al significado. Si para Metz el cine crea impresión de realidad, el trabajo de Godard ofrece la realidad en bruto y se encamina a romper la impresión como vehículo de significado para fracturar el lenguaje y desviar el significado al pensamiento, una de cuyas estrategias sería la teatralización de dicha realidad. Para Metz, el cine se convierte en discurso al organizarse como narración. Para Godard, el discurso se convierte en cine al romper la narración poniendo de manifiesto la incapacidad del lenguaje para acceder al significado, incapacidad fundamentada en la arbitrariedad de la relación entre significante y significado que ya planteó Saussure.

Partiendo del planteamiento de Metz, proponemos dos categorías de sintagmas que pueden ser utilizados de manera fragmentada mediante el montaje. El primero sería

²⁰⁹ Barthes, Roland. *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Editor. Madrid. 1971.

el sintagma descriptivo que ofrece objetos mostrados sucesivamente para sugerir coexistencia espacial. El segundo sería el sintagma paréntesis, compuesto de escenas breves que se ofrecen como ejemplos típicos de un orden de realidad sin secuenciación temporal y organizados en torno a un concepto.

El esquema que proponemos, como hemos mencionado, implica la utilización fragmentada de estos dos esquemas, escogidos de entre los ocho sintagmas de Metz. Otro de los sintagmas susceptibles de utilizarse de manera fragmentada en el montaje es el inserto, sintagma al que dedicaremos un apartado concreto. El resto de sintagmas que propone Metz (sintagma paralelo, sintagma alternante, la escena, la secuencia episódica y la secuencia ordinaria), no son susceptibles de ser utilizados de manera fragmentaria ya que se articulan en torno a la descripción de la acción y serían, por tanto, figuras pertenecientes al ámbito de la imagen-acción en su concepción deleuzina.

La utilización fragmentada del sintagma implica el desplazamiento del concepto en torno al que se construye el sintagma de la acción a la mirada, es decir, no asistimos a la compresión fragmentaria del desarrollo de una acción concreta sino a la mostración fragmentaria de diferentes acciones aisladas o imágenes vacías de acción. Bajo este planteamiento, el sintagma fragmentado descompone movimientos y tiempos, el sintagma unitario descompone acciones completas en diferentes fases.

Los sintagmas fragmentados con los que trabaja Godard siguen siendo sintagmas en tanto que son combinaciones de signos que tienen como soporte la extensión, sin embargo, al nivel del uso que se les da a estos sintagmas, pueden presentar dos vertientes, una asociativa, que se encuentra dentro del lenguaje articulado, y otra disociativa, que pertenece al anti-lenguaje. Si el uso tradicional del sintagma está destinado a expresar pasos de tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie, en las películas de Godard adquiere nuevos usos y desarrollos que potencian su naturaleza fragmentaria y que en su última etapa constituye un claro ejemplo de *collage* cinematográfico mediante la técnica del *found footage*.

Con respecto a la fragmentación del tiempo, el uso fragmentado del sintagma por parte de Godard puede comprender períodos muy amplios, o muy reducidos, sin que se aclare nunca la dimensión real del tiempo transcurrido en el mismo. Además, Godard suprime los códigos temporales que especifican el desarrollo de los periodos tratados como puedan ser calendarios, imágenes de estaciones o alteraciones en el aspecto de los personajes. En lo que se refiere al objetivo último de los sintagmas incluidos en los filmes analizados, estos no pretenden resumir un proceso o transición sino que sus objetivos siempre son, o bien presentar aspectos aislados de un mismo elemento o exponer un desarrollo visual combinado con un planteamiento intelectual articulado mediante frases en voz over.

Sintagmas descriptivos fragmentados

Son muy numerosas las secuencias de montaje compuestas como sintagmas descriptivos fragmentados que hemos encontrado en el corpus de películas analizadas, sin embargo, y procediendo de la misma manera que en los apartados precedentes, hemos seleccionado algunos ejemplos por considerarlos especialmente representativos de la manera de proceder del autor. La diferencia entre el sintagma descriptivo fragmentado y el sintagma no fragmentado, es que este último remite a la mostración sucesiva de objetos sometidos a coexistencia espacial que encuentran una vinculación dramática. En el sintagma descriptivo fragmentado, los objetos presentados ofrecen una vinculación espacial pero no dramática sino intelectual.

Los dos primeros ejemplos seleccionados pertenecen a las películas *El soldadito* y *Vivir su vida* y sirven para ilustrar la manera más tradicional en la que el autor ha trabajado este tipo de secuencias.

En el primer caso, se trata de una secuencia que reproduce momentos aislados del secuestro de un colaborador de los servicios secretos franceses por parte de una célula terrorista del Frente de Liberación Nacional Argelino. Si bien la secuencia resume el periodo de reclusión y torturas que sufre el personaje, lo hace de una manera disgregada mediante una sucesión de momentos aislados. Esta secuencia utiliza cuatro bloques de imágenes en cuatro espacios diferentes:

- 1) Cuarto de baño: vemos las torturas que sufre el protagonista o escuchamos sus reflexiones en voz over mientras está solo e intenta suicidarse.
- 2) Salón: diferentes miembros de la célula terrorista leen citas extraídas de un libro de Lenin.
- 3) Exterior del edificio: en diversos momentos aparecen imágenes del exterior del edificio de noche como soporte visual de la voz over del narrador.
- 4) Entrada de la casa: en varios momentos vemos a uno de los miembros de la célula recogiendo la colada que una chica les lleva en un cesto o a varios de los miembros bromeando sobre el tamaño de sus barrigas.

A lo largo de la secuencia estos bloques de imágenes se suceden de manera dispersa sin aclarar el tiempo que transcurre, ni la evolución en el objetivo de los torturadores. Si consideramos el sintagma como fragmentado es debido a que no ofrece una presentación indirecta del desarrollo del tiempo, sino que expone una mirada directa sobre unidades temporales indeterminadas. Por otro lado, si consideramos este sintagma descriptivo es porque maneja un concepto unitario y un eje espacio-tiempo similar. Las imágenes cumplen el objetivo de contrastar la violencia de las torturas con lo anodino de la vida cotidiana de la célula o como soporte de citas y reflexiones en voz over.

Un ejemplo muy similar al de *El soldadito*, lo encontramos en *Vivir su vida*. En este caso la secuencia viene a retratar la rutina cotidiana de la actividad de una prostituta. Al igual que en la otra película, tampoco sabemos cuánto tiempo comprende el periodo que abarca la secuencia. La estructura de la misma se basa en una sucesión de imágenes carentes de sonido ambiente, pero acompañadas por un diálogo en voz over entre dos personajes anónimos (hombre y mujer) en el que él formula preguntas sobre diferentes aspectos de la vida de una prostituta y ella contesta como si de un manual técnico se tratase. Las imágenes de esta secuencia se componen casi en su mayoría de planos detalle que sirven como ilustración del trabajo de prostituta. Algunos ejemplos serían: manos de hombre y de mujer intercambiando dinero, brazos de mujer apoyados sobre el colchón, un rostro de una mujer lanzando besos frente a una pared de ladrillo, parejas que entran y salen de un ascensor, etc. La secuencia está compuesta por imágenes heterogéneas que abarcan tanto momentos aislados como planos detalle descomponiendo de forma fragmentaria el cuerpo y la identidad de la prostituta para componer una unidad independiente del resto de la película. El carácter aislado de esta secuencia viene potenciado por el hecho de que cada fragmento incluye un título propio: *Las tardes. El dinero. Los lavabos. El placer. Los hoteles.*

Igualmente consideramos que esta secuencia se presenta como sintagma fragmentado ya que tampoco ilustra tampoco está vinculado a una acción concreta, no ofrece una presentación indirecta del desarrollo del tiempo, sino que expone una mirada directa sobre unidades temporales indeterminadas e inconexas. En este caso, la fragmentación del cuerpo de la prostituta resalta el carácter fragmentario de la propuesta. Por otro lado, si consideramos este sintagma descriptivo es porque también maneja un concepto unitario y un eje espacio-tiempo similar. Las imágenes cumplen el objetivo de mostrar mediante el tema de la prostitución la conversión del ser humano en un objeto de consumo en el ámbito del París de comienzos de los sesenta.

En otros casos, los sintagmas descriptivos se construyen mediante la alternancia entre imágenes dispersas articuladas mediante un elemento discursivo unificador basado en una voz en over que lee un texto previamente elaborado, ya sea un diario o un manifiesto político, el carácter abstracto de la voz narrativa en relación con la carencia de una acción convergente en la imagen, o el carácter abstracto de la imagen sin ningún tipo de vinculación a la voz over propuesta, hace que consideremos estos fragmentos como disociativos. Encontramos tres ejemplos de este procedimiento:

Pierrot el loco: Cuando Ferdinand y Marianne empiezan a vivir en una casa junto al mar, se suceden varias imágenes en las que se alterna la vida cotidiana de la pareja (leyendo, pescando, caminando...) con primeros planos del diario de Ferdinand acompañado de la lectura en voz over de dicho texto.

Masculino, femenino: la película concluye con la lectura en voz over por parte del protagonista de las páginas de su diario mientras se suceden imágenes de la vida diaria en la ciudad de París.

Origen U.S.A.: en este caso, se alternan imágenes de la protagonista caminando frente a paredes de colores y repletas de carteles (no se aclara de dónde viene ni a dónde va), con planos de un magnetofón en funcionamiento, acompañados ambas categorías de imágenes por el sonido en over del magnetofón que se corresponde con un discurso político grabado por el novio de la protagonista tiempo antes de ser asesinado.

Detective: se suceden imágenes de París mientras se lee una cita en voz over sobre las ciudades modernas: *Te levantarás, primera tempestad, los arrastrarás como el polvo, las grandes ciudades, Señor, están malditas. No tienen nada de real. Su silencio y sus sonidos engañan.*

Elogio del amor: la primera parte de la película alterna planos de la ciudad de París con diálogos de los personajes. En una de las secuencias se utiliza un plano como anuncio o vista preliminar de la acción posterior ya que en una sucesión de planos de París vemos una imagen de un hombre descolgando un cuadro de una pared, cuando termine la secuencia de montaje, la acción transcurre en el estudio en el que el hombre que hemos visto previamente descolgaba el cuadro. Este planteamiento supone una variación en el esquema propuesto mediante la inclusión de un elemento convergente con el resto del sintagma.

Sintagmas paréntesis fragmentados (asociativos o disociativos)

A partir de *Pierrot el loco*, los sintagmas creados como secuencias de montaje en las películas de ficción de Godard empiezan a adquirir una mayor complejidad al romper la secuenciación temporal y en ocasiones espacial. En *Pierrot el loco* encontramos dos ejemplos de secuencias construidas mediante sintagmas paréntesis. El primer ejemplo sería la secuencia destinada a resumir la huida de París de la pareja protagonista analizada en el apartado anterior, secuencia que pertenecería al ámbito asociativo. Como ya se mencionó previamente, la secuencia se construye mediante una estructura en desorden cronológico y recurriendo a un ritmo reiterativo basado en la repetición de planos. Si esta secuencia ofreciese un orden cronológico, sería una secuencia episódica, sintagma basado en el resumen simbólico de distintas etapas de un desarrollo cronológico. La ruptura del orden y la repetición de fragmentos desplazan el esquema de la acción al discurso, no es una secuencia dramática ya que la información es reiterativa sino una secuencia puramente enunciativa fragmentada construida como sintagma paréntesis asociativo.

El segundo ejemplo que encontramos en esta película se basa en una sucesión de planos acompañados por citas en voz over de los personajes protagonistas en los que no se aclara si estamos asistiendo a un diálogo ilustrado con imágenes, a una sucesión de

pensamientos también ilustrados con imágenes o a un intercambio de referencias metatextuales. La descontextualización temporal de las imágenes que son utilizadas como motivos visuales hace que consideremos la secuencia como sintagma paréntesis completamente desvinculado de la acción dramática y de la representación indirecta del tiempo. Por otro lado, la carencia de una vinculación lógica entre los fragmentos nos lleva a caracterizar la estructura de este sintagma como disociativa. Esta famosa secuencia fue utilizada en el spot promocional de la película. La estructura de la secuencia es la siguiente:

Imagen de un puerto. Voz Over Ferdinand: *Un puerto como en las novelas de Conrad.* Imagen de un velero. Voz Over Marianne: *Un velero como en las novelas de Stevenson.* Imagen de un burdel. Voz Over Ferdinand: *Un burdel como en las novelas de Faulkner.* Imagen de un hombre vestido de marinero paseando por el puerto con un perro. Voz Over Marianne: *Un camarero millonario como en las novelas de J. London.* Imagen de dos matones. Voz Over Ferdinand: *Dos tipos me pegaron como en las novelas de R. Chandler.*

La secuencia no está desprovista de vinculación con el mundo diegético, puesto que se trata de escenarios ya aparecidos en la trama, sin embargo, establece un juego metatextual cuya naturaleza va más allá del sintagma descriptivo para ofrecer un fragmento desconectado que emparenta con la técnica del *collage* a nivel poético y visual.

La secuencia de montaje basada en un esquema de un sintagma paréntesis fragmentado disociativo que presenta una de las estructuras más complejas en el cine de ficción de Godard la encontramos en la segunda mitad de la película *Week-End*. Esta secuencia combina varios discursos al mismo tiempo con imágenes y textos de duración tan breve que resulta muy difícil asimilar su contenido en un solo visionado. Los bloques de imágenes que combina la secuencia son los siguientes:

- 1) Pareja en un cuarto de baño.
- 2) Imágenes del exterior de la casa dónde se encuentra la pareja.
- 3) Imágenes de dibujos publicitarios.
- 4) Textos sobre fondo negro.

Estos cuatro bloques de imágenes se combinan con tres elementos de audio:

- 1) Lectura en over y en plano de un cuento por parte del miembro masculino de la pareja.

- 2) Reflexiones en over y en plano de la mujer sobre problemas relacionados con una herencia.
- 3) Dos textos escritos sobre la pantalla en negro que se repiten varias veces: *Vida en provincias* y *Una película encontrada en el desguace*.

Lo que dota de especial complejidad a la secuencia mencionada es la brevedad de los planos y la combinación alternada de varios discursos que tratan asuntos diferentes. En esta secuencia Godard no solo plantea un anti-lenguaje sino también un texto ilegible. El significado queda roto al nivel del discurso y es llevado nuevamente al nivel de la enunciación: un espectador saturado ante una sociedad consumista saturada.

En las últimas etapas que atraviesa el cine de ficción de Godard encontramos ejemplos de sintagmas disociativos en los que el plano queda desconectado a nivel espacio-temporal y dramático mediante la utilización de la técnica de *found footage* práctica que constituye la muestra más evidente de traslación de la técnica del *collage* plástico al discurso cinematográfico fragmentado. Podemos encontrar ejemplos de este procedimiento en *Notre Musique*, *Adiós al lenguaje* o *Film Socialisme*, películas en las que se mezcla ficción, cita y reflexión, imagen real e imagen de archivo. El segundo capítulo de *Adiós al lenguaje* comienza con un plano de un nadador en una competición, luego se suceden imágenes de conflicto bélico y una imagen de archivo de una película en blanco y negro en la que una mujer dice *el final perdura, debo sobrevivirlo. Y no es fácil*. Después pasamos a la imagen real del perro que como entidad (más que personaje) juega un papel simbólico en la película para concluir la secuencia con un primer plano de una mano moviéndose mientras escuchamos una voz en over: *es hora de ir al frente, ahora*. Cada imagen por separado y la secuencia en su conjunto ofrece un carácter disociativo en su estructura de forma que el significado solo se obtiene mediante el análisis del conjunto, que adquiere un carácter simbólico como reflexión sobre un lenguaje en descomposición asociado a la muerte y la violencia (imágenes de guerra) y la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que restaure el amor, simbolizado por la mirada del perro, animal del que, en un momento de la película, se menciona que es el único que pone al otro (a su amo) por encima de sí mismo.

Los sintagmas paréntesis, ya sean asociativos o disociativos, liberan el discurso de las ataduras de la mostración directa del tiempo y de la representación de acciones dramáticas para abrir la película a la reflexión concreta mediante el sintagma asociativo o abstracta mediante el disociativo, siendo este el ejemplo de construcción audiovisual que lleva la fragmentación a un nivel más elevado en la sucesión de cuadros visuales y pistas de audio.

5.2.8. Insertos

Junto al sintagma alternado, el inserto es el elemento narrativo asociado al montaje más emparentado con la técnica del *collage* puesto que puede recurrir también al *found footage* o al montaje de materiales previos no filmados por el cineasta o ajenos al universo diegético. El inserto se englobaría dentro de uno de los ocho sintagmas del modelo de Christian Metz, integrado en la categoría de plano autónomo y que estaría dividido en secuencias de un solo plano, es decir, planos secuencia, e insertos. Lo que diferencia al plano secuencia del inserto es que el primero contiene un desarrollo de la acción dramática mientras que el segundo no. A su vez, tal como resume Jordi Sánchez Navarro²¹⁰ (Sánchez Navarro 2006:87) en su síntesis del esquema de Metz, el inserto ofrece dos vertientes, puede ser diegético, perteneciente al mundo de la acción, o no diegético, funcionando al margen del mundo propuesto por la acción. Por otro lado, el inserto diegético podría ser un inserto diegético desplazado (imágenes reales pero temporal o espacialmente fuera de contexto), un inserto diegético subjetivo (por ejemplo recuerdos) o un inserto explicativo (planos únicos que clarifican acontecimientos al espectador).

Las únicas dos figuras que pueden funcionar como sintagmas de un discurso fragmentado, y que como tales podemos encontrar en el cine de ficción de Godard, son el inserto no diegético, no conectado con el universo de la acción y, por tanto, vinculado exclusivamente a la enunciación, y por otro lado el inserto diegético desplazado, es decir, una imagen que pertenece al universo de la acción pero está desvinculada de ella. Una vez más, y partiendo del planteamiento de Deleuze, el elemento que sirve como punta de partida para la articulación de la imagen como fragmento es la articulación enunciativa de la relación que la imagen establece con el tiempo del objeto narrado, articulada con el *cronoosigno*. Los insertos que se encuadran dentro de una representación indirecta del tiempo, es decir, una imagen vinculada de forma directa a la acción, serían el inserto diegético subjetivo (elemento psicológico vinculado a la acción) o el inserto explicativo, que ofrece igualmente un comentario visual sobre un aspecto de la acción. La imagen que sirve como punto de partida al discurso fraccionado ofrece una representación directa del tiempo. Para que el inserto se convierta en fragmento, tal como muestra el trabajo de Godard, debe articularse una ruptura de la continuidad en el montaje, por lo que el inserto asociado a la fragmentación es esencialmente un procedimiento de montaje. Si un personaje vuelve la mirada hacia una pared y después vemos una reproducción de un cuadro de Picasso (deduciendo que está colgada en esa pared), el inserto es diegético y no forma parte del discurso fragmentado. Sin embargo, si se interrumpe el flujo espacio-temporal y la acción desarrollada en un plano, para pasar a mostrar una imagen de un cuadro de Picasso, entonces nos encontramos en un

²¹⁰ Sánchez Navarro, Jordi. *Narrativa Audiovisual*. Editorial UOC. Barcelona. 2006.

discurso fraccionado que sería *collage* en caso de que dicha imagen sea ajena a un registro audiovisual realizado por el cineasta.

Inserto diegético desplazado

Si bien este recurso ha sido asimilado por numerosos cineastas con el paso de los años convirtiéndose en uno de los ejemplos de fragmentación discursiva que más se han integrado en el montaje institucional, en la época en la que Godard comenzó a utilizarlo supuso una ruptura con los procedimientos tradicionales de montaje, lo que lo convertía en una práctica de anti-lenguaje.

Dentro del grupo de planos contruidos al margen del mundo diegético existen dos categorías: las imágenes sin puesta en escena que ofrecen una apariencia documental y las imágenes con puesta en escena, más difíciles de encontrar fuera de la obra de Godard.

Las imágenes sin puesta en escena se utilizan habitualmente como soporte de comentarios en voz over de alguna de las voces narrativas. Si bien estas imágenes muestran espacios pertenecientes al contexto de la trama (fundamentalmente asociados a la ciudad de París), dichos espacios están completamente desvinculados de los personajes llevando al extremo el planteamiento de la imagen-tiempo deleuziana como imagen de espacios cualesquiera. En la mayoría de los casos se trata de planos de calles y edificios en los que los transeúntes, en ocasiones, llegan a mirar a cámara como sucede en los reportajes de televisión, delatando así el carácter documental de las imágenes. Encontramos numerosos planos de este tipo en *Una mujer es una mujer* o *Masculino, femenino*.

Las imágenes de edificios anónimos siempre están vinculadas al contexto de la película. Por ejemplo, en *2 ó 3 cosas que sé de ella* estas imágenes se corresponden con edificios y barrios de la periferia de la ciudad en la que vive la protagonista, retratando la evolución de los barrios funcionales que están rompiendo la identidad de París. En *Alphaville* se trata de edificios de oficinas o de postes eléctricos, asociados ambos al retrato de una ciudad deshumanizada.

En algunos casos estas imágenes incorporan una dimensión connotativa asociada a un planteamiento dialéctico. Encontramos un ejemplo de esta tipología de imagen en *2 ó 3 cosas que sé de ella* en un ejemplo analizado en la construcción de la imagen como fragmento dentro de la etapa revolucionaria y que muestra en una mitad del plano unas excavadoras y grúas construyendo una autopista y, en la otra mitad, los restos de un barrio antiguo que queda devorado por dicha autopista. Este plano se emparenta con la temática de la película sobre la construcción de barrios periféricos artificiales y la crisis de identidad de las ciudades modernas estableciendo un conflicto dialéctico entre identidad y progreso.

Dentro de esta categoría de imágenes encontramos la filmación de esculturas que tienen una relación indirecta con la trama. Este tipo de imágenes aparecen en dos películas. En primer lugar en *El desprecio*, donde vemos imágenes de esculturas griegas de forma disgregada, estableciendo una relación indirecta con la trama ya que la película trata sobre el rodaje de una adaptación de *La Odisea*. El segundo ejemplo lo encontramos en *Una mujer casada*, película que hace constantes referencias al mundo de la mujer en los medios de comunicación (revistas, anuncios...) y en la que se incluyen planos de esculturas de mujeres dispersas por la ciudad de París acompañadas de pensamientos de la protagonista narrados en voz over. Estos insertos de esculturas vendrían a completar el mosaico de representaciones de la mujer incluido en esta película. En ambos casos, los insertos de esculturas funcionan como el soporte visual de un planteamiento intelectual. Las esculturas se encuentran en la misma área geográfica que los protagonistas en el segundo caso pero no en el primero y en ninguno de los dos están vinculados con el espacio dramático.

La segunda tipología de insertos diegéticos desplazados son las imágenes que ofrecen una puesta en escena que si bien pertenece al mundo diegético, están alejada del desarrollo dramático. Se trata de imágenes en las que se elabora una puesta en escena al margen del mundo diegético y que funcionan como un paréntesis dentro del mismo adquiriendo una dimensión simbólica.

El primer ejemplo de este tipo de imágenes lo encontramos en una pequeña secuencia de *Una mujer es una mujer* incluida dentro de otra secuencia de mayor desarrollo. En concreto, aparece al principio de la película cuando el personaje interpretado por Jean-Paul Belmondo acompaña a la protagonista, Ana Karina, hasta la puerta de su casa. Ambos mantienen una breve conversación. En un momento dado, esta conversación se corta y vemos un plano de ambos personajes posando inmóviles y mirando a cámara mientras adoptan posturas propias de pasos de baile. Este plano sirve como un comentario irónico sobre la comedia musical hollywoodiense en la que los personajes empiezan a cantar y bailar siempre de forma repentina.

Otro ejemplo de este tipo de imágenes lo encontramos en la película *El desprecio*, concretamente en una secuencia de montaje en la que el protagonista reflexiona en voz over sobre su miedo a que le deje su novia, Camille. Mientras escuchamos sus palabras, se suceden imágenes de Camille que ya hemos visto en la película y que pertenecen al mundo diegético. Sin embargo, en medio de estas imágenes se insertan otras que rompen dicho mundo diegético en las cuales Brigitte Bardot posa desnuda, tumbada sobre una alfombra en un espacio descontextualizado y mirando a cámara. Cada una de las veces que aparece el plano, la alfombra es de un color diferente de la bandera francesa: azul, blanco y rojo, articulando una vez más el paralelismo que Godard establece entre Camille (despreciada por el protagonista) y Francia (despreciada por todos aquellos que han vendido el país al gran capitalismo). Se trata, por tanto, de

una puesta en escena aislada dentro del mundo diegético y que funciona como un comentario sobre un aspecto del mismo.

Esta utilización del inserto diegético desplazado volvemos a encontrarla en *Alphaville*, en una secuencia en la que el protagonista, Lemmy Caution, charla en una habitación de hotel con la mujer que le ha servido de guía en la ciudad, Natacha Von Braun. Hasta ese momento la actitud de Natacha se ha correspondido con la conducta fría y carente de sentimientos que impera en la ciudad, sin embargo, en un momento dado de esta secuencia, ambos empiezan a reflexionar sobre el amor. Entonces los personajes aparecen en un espacio indeterminado (espacio abstracto alejado de *Alphaville*), uno detrás del otro, y mirando a cámara. Mediante fundidos se van enlazando planos de los personajes, algunos más cortos y otros en plano medio, mientras escuchamos sus reflexiones en over. Una vez más, el espacio indefinido nos lleva a la naturaleza plana de la imagen plástica o a la plasticidad de la imagen cinematográfica. Estas imágenes no funcionan como un sintagma alternado sino como inserto puesto que ofrecen una unidad plástica mediante un planteamiento cubista al ofrecer un mismo objeto desde diferentes perspectivas. Se trataría de un inserto cubista.



Figura 93
Fotogramas de *Alphaville*

Otro ejemplo representativo de este procedimiento volvemos a encontrarlo en *Todo va bien*, en una secuencia de la segunda mitad de la película en la que transcurren enfrentamientos de manifestantes con la policía. La estructura de la secuencia es la siguiente:

- A) Plano de espaldas de los manifestantes mientras vemos a los policías descender de un furgón.
- B) Plano de los manifestantes alineados frente a los policías cara a cara (inserto diegético desplazado).
- C) Imagen de los policías que empiezan a correr hacia los manifestantes.



Figura 94
Fotogramas de *Todo va bien*

Esta secuencia ilustra nítidamente el planteamiento de montaje fragmentado en el que tanto la edición de la película como la puesta en escena se construyen con una intención simbólica. En el plano intermedio, el enfrentamiento entre trabajadores y policía (estado) deja de ser un fragmento de la acción para convertirse, de nuevo, en un motivo visual.

Todos estos insertos contruidos al margen del desarrollo dramático y como comentario del mismo, ya sean imágenes con o sin puesta en escena, vienen a potenciar la estructura fragmentada en las películas analizadas puesto que refuerzan el carácter heterogéneo de la configuración de la imágenes que forman el montaje. El hecho de que, además, estas imágenes aparezcan en muchos casos de manera dispersa y sin ningún tipo de contextualización en el interior de la trama, hace que su voluntad de ruptura resulte más evidente.

Inserto no diegético

A partir de su octava película *Una mujer casada*, Godard comienza a desplegar en sus películas diferentes clases de insertos que aparecen igualmente de forma disgregada y, en algunos casos, aleatoria. Este tipo de insertos obedecen al esquema de inserto no diegético propuesto por Metz y que presentan objetos exteriores al mundo ficticio de la acción en un solo plano. Estos insertos suponen una intervención directa del cineasta en el discurso de la película puesto que se trata de mensajes o enunciados que proceden directamente de él y no están mediatizados por el filtro de la ficción. Al mismo tiempo suponen una ruptura de la frontera que separa texto e imagen en el lenguaje cinematográfico y que emparenta el trabajo de Godard directamente con las práctica poética de Apollinaire y sus poemas-*collage* en los que se mezclaba texto e imagen indistintamente y el movimiento del arte conceptual.

Dentro de esta categoría encontramos cinco tipos de insertos diferentes: carteles, neones, textos, citas visuales y, una vez más, imágenes de archivo.

Carteles publicitarios:

En esta categoría se incluyen los carteles de contenido publicitario o político y planteamientos conceptuales presentados en el montaje de forma diseminada.

Estos carteles aportan una dimensión documental al estar filmados directamente en la calle. Su contenido funciona como mensajes aislados aunque suele estar relacionado con el contenido de la obra. Por ejemplo, en *Una mujer casada*, película que habla sobre la representación de la mujer en la sociedad contemporánea al rodaje, aparecen numerosos carteles publicitarios relacionados con el mundo de la mujer (cosméticos, ropa interior...). En el caso de *Alphaville*, película cuyo contenido gira en torno a la libertad y los sistemas políticos totalitarios, encontramos carteles de contenido alegórico (unas manos soltando una paloma) o político (un grupo de hombres empujando un tanque al mar).

La inserción de carteles publicitarios de marcas que no conservan relación con el contenido de la película enlazan el trabajo de Godard con el Pop-Art. Encontramos un caso paradigmático, por el número de películas diferentes en las que aparece, en el caso los anuncios de la firma TOTAL que aparecen, por ejemplo, en *Pierrot el loco* o en *2 ó 3 cosas que sé de ella*. Esta utilización del cartel publicitario como motivo recurrente del montaje, vuelve a enlazar directamente el trabajo de Godard con la utilización del collage a en el Pop Art y en la obra de Andy Warhol, remitiéndonos, una vez más, a obras como *Campbell's Soup Cans*.

Neones:

La inserción de imágenes de textos o números de neón comienza a hacerse habitual en la obra de Godard a partir de *Alphaville*. El cineasta utiliza los neones para transmitir mensajes directamente al espectador, sin buscar una justificación a estos planos dentro del mundo diegético sino presentándolos como imágenes aisladas y volviendo una vez más a la ruptura de la frontera entre texto e imagen.

En *Alphaville* la inserción de neones es especialmente habitual. En concreto, el que reproduce la fórmula de la energía en reposo de Einstein $E=mc^2$ $E=hf$ aparece numerosas veces de forma dispersa en el montaje. Según esta fórmula, la materia y la energía son formas distintas de la misma cosa, la materia se puede transformar en energía, y la energía en materia. La vinculación que encuentran estos neones con el argumento de la película es que los científicos de *Alphaville* están interesados en las teorías sobre la antimateria en una película que reflexiona sobre la destrucción del ser humano por parte de un súper estado similar el de George Orwell en “1984”.

En *Pierrot el loco*, la otra película en la que los neones son más habituales, estos muestran los colores de la bandera francesa y están destinados a indicar las zonas por las que transitan los personajes como *Sud* o *Riviera*. Este mismo procedimiento es

utilizado en *Detective*, película en la que aparece repetidas veces el inserto de un neón anunciando la marca AGFA, ofreciendo también los tres colores de la bandera francesa y que está asociada a los mecanismos de reproducción audiovisual sobre los que reflexiona la película.

Textos:

La inserción de textos escritos sobre fondo negro, similares a los intertítulos del cine mudo, se hace especialmente habitual en las películas de Godard desde su primera etapa. Estos textos son utilizados por el cineasta para transmitir planteamientos intelectuales o comentarios relacionados con la trama de la película. Analizaremos más en profundidad la articulación de estos textos en el análisis sobre la utilización de la palabra escrita pero los mencionamos en este apartado porque también funcionan como un inserto de montaje que rompe la continuidad visual proponiendo una exploración visual del texto.

Citas visuales:

Esta categoría cobra gran importancia como mecanismo de intertextualidad y como mecanismo de ruptura del discurso puesto que se trata de imágenes que aparecen de forma aislada del resto y sin justificación dentro de la trama.

Si bien en la primera mitad de las películas analizadas las citas aparecen integradas en la trama, como por ejemplo la lámina de Picasso colgada tras la cama de la protagonista de *Al final de la escapada* que se filma varias veces en primer plano, a partir de *Pierrot el loco* las citas se insertan en el montaje sin buscar ninguna justificación en el mundo diegético sino como mera decisión autoral. En algunos casos, estas citas visuales establecen asociaciones con el mundo diegético. En *Pierrot el loco*, la primera vez que vemos a Marianne, Godard incluye el inserto de una pintura de Renoir que muestra a una niña sosteniendo un ramillete de trigo, es la pintura titulada *Petite fille à la gerbe*. La simbología del trigo puede ofrecer muchas interpretaciones. En nuestro análisis sobre la construcción de la imagen como fragmento en *Pierrot el loco* concluimos que la película ofrece un planteamiento dialéctico entre orden y desorden en el lenguaje y en la representación de forma que Godard propone sumergirse en el desorden y romper el lenguaje para recuperar la esencia del significado. El motivo del trigo ofrece una simbología vinculada con este planteamiento ya que habitualmente el trigo simboliza el paso del estado salvaje, cuando el hombre vivía en estado sedentario, a la civilización basada en el control del medio. En la primera escena de *Pierrot el loco* se establece una asociación entre el personaje de Marianne y la inocencia de un estado previo al orden. Será Marianne quien sumerja a Ferdinand en el mundo del

desorden. Cuando al final de la película Marianne muere, Ferdinand (convertido en Pierrot como héroe que ha atravesado el desorden) sostiene su cuerpo en los brazos de la misma manera que la niña del cuadro sostiene el trigo. En ese momento Godard realiza una asociación visual aludiendo nuevamente al trigo mediante un cuadro colgado en la pared en el que una mujer sostiene de nuevo un haz de trigo. Si bien la segunda imagen forma parte de la diégesis, la primera es un inserto que encuentra una vinculación intelectual con el mundo diegético mediante el esquema propuesto.



Figura 95
Fotogramas de *Pierrot el loco*

Este procedimiento cobra mayor importancia en *La Chinoise* película en la que se suceden todo tipo de dibujos y pinturas que remiten tanto a la China de Mao como al comunismo o a la pintura pop (volvemos a acercarnos al Pop-Art). De esta manera, la fragmentación del discurso alcanza una mayor fuerza al incorporar elementos heterogéneos como son las imágenes de pinturas o fotografías. Las imágenes que funcionan como insertos en *La Chinoise* van desde los juegos de palabras hasta el arte clásico y contemporáneo, pasando por el *collage*, el Pop Art y el cómic.

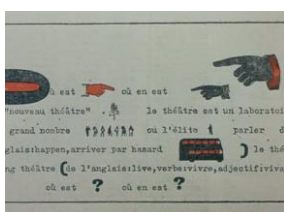


Figura 95
Insertos de *Pierrot el loco*

Imágenes de archivo:

Hemos considerado esta categoría como un apartado diferente a las citas visuales puesto que se trata de fotografías o fotogramas de imágenes filmadas por autores desconocidos que Godard incorpora al metraje de sus películas. Cuando una película ofrece una secuencia mediante esta tipología de imágenes, nos encontramos ante un sintagma paréntesis fragmentado, sin embargo, cuando se trata de una sola imagen, hablamos de un inserto no diegético.

La utilización de fotografías a modo de inserto es muy habitual a partir de *Pierrot el loco* y en la mayoría de los casos se trata de imágenes de la prensa, especialmente de la guerra de Vietnam. Al igual que sucedía con las citas visuales, es en *La Chinoise* donde más fotografías de archivo encontramos, referidas en su mayoría a Vietnam o la China de Mao.

A lo largo de su obra, Godard pone en entredicho los fundamentos de la técnica del montaje cinematográfico y la constitución misma del cine. Cuando el protagonista de *El soldadito*, Bruno Forestier (Michel Subor) toma foto de Veronica Dreyer (Anna Karina), dice: *La fotografía es la verdad y el cine, la verdad veinticuatro veces por segundo*. Bajo este planteamiento, que retrotrae el cine a su esencia de confluencia de fragmentos, el celuloide es el cine y en él se fotografían veinticuatro imágenes cada segundo, imágenes que registran la verdad, lo real, siguiendo la voluntad realista de André Bazin para romper posteriormente la impresión de realidad como configuración del lenguaje, tal como plantea Christian Metz. Estas imágenes fijas, al ser puestas en movimiento por un motor, van a generar otro movimiento, el de la ilusión de movimiento, pero la película siguen siendo esas veinticuatro imágenes fijas por segundo, separadas cada una de ellas de la precedente y de la siguiente por una pequeña barrera, por una pequeña banda. De esta manera la fragmentación del discurso está en el mismo interior del aparato cinematográfico, de la constitución del cine, a través del montaje, que está presente en el propio celuloide. No se trata ya de la continuidad, ni de la ilusión creada por la máquina en cuanto a un movimiento continuo, sino que es la sucesión de momentos y de instantes discontinuos la que crea el cine.

La práctica del montaje llevada a cabo por Godard y que hemos analizado en este apartado, pone de manifiesto la discontinuidad mediante todas las herramientas de montaje expuestas, haciendo del cine el arte definitivo del fragmento. La creencia en la imagen que despliega el planteamiento mencionado, tiene una cara opuesta, si lo real es lo visible lo que no se ve no es real. La cara oculta de este planteamiento constituye la frase que funciona como prefacio de *Adiós al lenguaje: Aquellos que carecen de imaginación se refugian en la realidad. La pregunta es si el no-pensamiento contamina el pensamiento*. El método de montaje de Godard, método que encuentra su raíz en la práctica del *collage*, pretende activar el pensamiento explorando esa pequeña banda que

separa un fotograma de otro. El montaje no trata de acceder a la realidad a través de la impresión de realidad que defiende metz, sino a través de la realidad de la impresión que es la articulación del discurso (fotograma), discurso que en el caso del cine es en esencia un discurso fragmentado. Este planteamiento vuelve a llevarnos a la reflexión incluida en *La Chinoise*: *El arte no reproduce lo visible. Lo hace visible. El imaginario no refleja la realidad. Es la realidad del reflejo.*

5.3. HERRAMIENTAS DE FRAGMENTACIÓN EN LA ARTICULACIÓN LINGÜÍSTICA Y NARRATIVA

En lo que se refiere a la construcción del relato y la narración, los elementos que sirven como detonante de la ruptura de la unidad ofrecen tres niveles yendo de la fragmentación semántica a la fragmentación discursiva. En primer lugar, yendo de lo más concreto a lo más general, la fragmentación de la palabra a nivel escrito o sonoro y la fragmentación en la sucesión de palabras, en segundo lugar encontramos la ruptura de la coordinación entre las pistas de audio y vídeo y en tercer lugar, la fragmentación mediante la ruptura de los nexos lógicos entre fragmentos narrativos partiendo de la ruptura del encadenamiento sensorio-motriz localizado en el centro de indeterminación de la imagen-tiempo deleuziana.

Al igual que sucede en el planteamiento visual, en el que mencionábamos que Godard parte del registro de las huellas de lo real bajo una perspectiva baziniana, en el registro de la palabra y el sonido de palabras, música u otros sonidos, Godard también parte de un planteamiento realista, registrando palabras escritas y habladas y otros sonidos como huellas de lo real de forma fragmentaria.

En lo referente a la palabra escrita, esta experimenta una descomposición mediante la que Godard establece una dialéctica entre letra y palabra en los textos que encontramos tanto en títulos de crédito como en intertítulos. Por su parte, la fractura de la frase se basa en la captación fragmentada del texto escrito en paneles y letreros localizables en el entorno urbano, distorsionando la relación entre los mensajes permitidos para su transmisión en el espacio público, es decir los mensajes deshumanizados aceptados por la sociedad consumista (esencialmente comerciales o clasificadores) y los mensajes no aceptados, mensajes humanizados, individualizados, que aluden a un individuo concreto no a un grupo establecido y que por lo tanto están prohibidos en el entorno público. Un elemento esencial en lo que se refiere a la fragmentación en la sucesión de signos lingüísticos es la habitual utilización por parte de Godard de los juegos de palabras, recurso hacia el que el cineasta muestra una especial simpatía.

Tal como analizamos en la articulación del *genesigno*, partiendo del planteamiento de Deleuze, el tiempo de la película se mueve siempre entre los círculos de un pasado preexistente actualizado en un presente infinito (indeterminado), siendo el sonido el elemento que nos permite escoger entre dichas capas temporales que la imagen ofrece. *Se organiza, pues, (el sentido) en círculos coexistentes, capas o regiones entre los cuales elegimos según los signos auditivos actuales confusamente captados*²¹¹ (Deleuze 2012:137). Este planteamiento ofrece una presentación directa del tiempo al nivel de la imagen-fragmento: cada imagen hace convivir el pasado que el

²¹¹ Deleuze op. cit.

tiempo captado será y el presente que ese tiempo ha sido. Debido a esta dimensión del sonido como articulador del discurso, consideramos que la fragmentación a nivel de la banda de audio forma parte de la fragmentación a nivel lingüístico y narrativo.

La tradición de la fragmentación en el discurso narrativo y poético parte, tal como expusimos en la introducción, de la ruptura de la relación triádica que funda el signo lingüístico, es decir, la relación entre significante y significado de forma que se rompe el signo lingüístico. Esta ruptura se da en el terreno de la poesía en una configuración que afecta a la palabra escrita y su sonido mediante la poesía fonética desarrollada por los futuristas, quienes estructuraban la composición del texto mediante sonidos recurriendo a los elementos básicos de la música como intensidad, sonido, tiempo o color del tono. Si bien este planteamiento puede afectar a la palabra escrita, en lo referente a la palabra hablada Godard nunca distorsiona la unidad elemental. En este sentido, la fragmentación en la banda de audio se da en dos niveles, quebrando la supeditación del sonido a la banda de imagen y distorsionando la continuidad lógica en la sucesión de sonidos.

Con respecto a la construcción del relato, los ejes en torno a los que se configura la fragmentación se basan en la ruptura de la configuración del espacio y el tiempo y la dimensión que estos ocupan en la diégesis, canalizada mediante la focalización narrativa. Bajo este planteamiento, la fractura del relato afectaría a la construcción del espacio, la construcción del tiempo y la articulación del punto de vista narrativo.

Las películas de ficción de Godard ofrecen un doble esquema de organización, por un lado encontramos una estructura basada en la progresión narrativa del relato mediante relaciones de causa y efecto entre acontecimientos o su ruptura, aunque vehiculados mediante una polifonía de voces narrativas. Por otro lado, el interior de dicho relato posee numerosos fragmentos más o menos aislados que, unidos, componen un conjunto heterogéneo. Susan Sontag describe este método de trabajo como narración eclipsada.

Si bien la secuencia de hechos de una película de Godard induce a pensar en una historia íntegramente articulada, el resultado final no es ese: el público se encuentra con una línea narrativa parcialmente borrada, eclipsada²¹². (Sontag 1981:169).

²¹² Sontag op. cit.

5.3.1. Fragmentación de la palabra y de la frase escrita

Tal como hemos comentado en la introducción previa, nuestro análisis de la fragmentación a nivel narrativo parte de lo más concreto hasta llegar a lo más general. En su nivel microscópico nuestro análisis del discurso fragmentado en el cine de ficción de Godard se topa con la letra y la relación entre la letra y la palabra. Esta dialéctica es explorada tanto a nivel visual como lingüístico delatando la naturaleza del lenguaje como una composición efectuada mediante signos arbitrarios. La presentación del lenguaje en toda su arbitrariedad se genera mostrando la letra para delatarla como medio para acceder al conocimiento y no como fin de dicho conocimiento, de la misma forma que Godard considera la imagen como medio y no como fin.

El problema en la articulación del pensamiento como automatismo contra el que Godard ejecuta sus golpes para fomentar su ruptura, es la consideración del signo arbitrario como verdad, delatándolo como simple herramienta. Si bajo el planteamiento de Saussure el signo es arbitrario, dado que la relación entre significante y significado no obedece a la causalidad, esta arbitrariedad está especialmente presente en la letra, simple construcción arbitraria que no guarda ningún tipo de relación real (solo instrumental) con el sonido que designa. La exploración dialéctica entre la letra y la frase podemos encontrarla en numerosos títulos de crédito de las películas de Godard, siendo el ejemplo más representativo el analizado previamente en *Pierrot el loco*, en cuyos créditos las letras se suceden en orden alfabético hasta formar la frase.



Figura 96
Créditos de *Pierrot el loco*

Tal como mencionamos previamente, la palabra es sometida en este planteamiento a un análisis visual propio de la poesía de vanguardia de Apollinaire, quien trasladó el *collage* a la literatura y rompió la frontera entre el discurso visual y el literario mediante sus caligramas, poemas visuales en los que la linealidad del verso desaparece en favor de una tipografía. Bajo este mismo planteamiento, el último signo que encontramos en los títulos de crédito de esta película es una letra “o” de color azul. Tal como expusimos en el análisis al nivel de la imagen, esta “o” aislada y azul está relacionada con el final del protagonista que terminará pintándose la cara de azul y volándose la cabeza con dinamita. El carácter circular de la letra “o” alude a la eternidad como símbolo de la obra de arte y el color azul funciona como alegoría de la libertad.

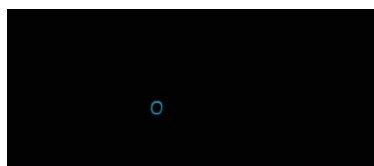


Figura 97
Créditos de *Pierrot el loco*

Esta dialéctica entre significante y signo, vuelve a aparecer en los títulos de créditos de numerosas películas de Godard estableciendo una reflexión crítica entre signo y sentido y entre texto e imagen, tiñendo las letras de los colores que protagonizarán la grama cromática que pondrá en juego posteriormente en la película mediante la utilización fragmentaria del color a la que ya hemos hecho alusión. Encontramos este procedimiento, por ejemplo, en *2 ó 3 cosas que sé de ella*.



Figura 98
Créditos de *2 ó 3 cosas que sé de ella*

La distorsión del texto escrito podemos encontrarla en los últimos trabajos de Godard en los que se explora la potencialidad visual del texto mediante una dialéctica entre el blanco (igualdad) y el rojo (lucha), presentando textos superpuestos en francés u otros idiomas como el árabe aludiendo a una cultura globalizada en la que los textos, por un lado han perdido la identidad y por otro generan la incomunicación. Encontramos este planteamiento en *Film Socialisme*. En *Adiós al lenguaje* Godard trabaja la superposición entre la palabra y la frase aludiendo a la ruptura del lenguaje y la supremacía del concepto y a la dialéctica que la película propone entre 2D y 3D siendo este último un procedimiento que permite acceder a una nueva dimensión visual de lo real.



Figura 99
Inserti textual de
Film Socialisme

Figura 100
Insertos textuales de *Adiós al lenguaje*

Tal como hemos comentado en el apartado dedicado al montaje, Godard también trabaja el texto como inserto rompiendo la continuidad visual del discurso y dando cabida en el cine a la palabra escrita, excluida desde la llegada del sonoro. En algunos casos, los textos son frases escritas sobre fondo negro, destinadas a ofrecer citas textuales o presentar el título de capítulos o partes en las que se divide la película. En otros casos, los textos forman parte del proceso de registro de lo real y por tanto funcionan igualmente como huellas de lo real. Esta tipología de textos pueden pertenecer a revistas, carteles u objetos cotidianos, filmados de manera aislada del contexto al que pertenecen y llegando a ser, a veces, fracciones de frases o palabras. Un claro ejemplo lo encontramos en la película *Una mujer casada* cuando la protagonista escucha discos de vinilo con su marido después de haber estado con su amante. En un plano detalle aparecen las palabras *high fidelity* de la portada de uno de los discos que escuchan, estableciendo un doble juego entre el objeto de la trama (disco de vinilo) y el argumento (infidelidad), planteamiento que establece un juego entre objetos y personas propio del Pop-Art.

La importancia que Godard concede a los juegos de palabras y que emparenta directamente su trabajo con la poesía *collage* de Apollinaire y con el arte conceptual, es resaltada por el propio cineasta en las reflexiones que el mismo incluye en su película *Número deux: Los juegos de palabras en cierto modo están prohibidos. Se aceptan, pero en temas mundanos. Se dice que no es serio. Sin embargo, los juegos de palabras son palabras que inciden sobre algo que es el lenguaje. Y es el amor, al fin y al cabo, el que nos ha enseñado el lenguaje.*

En esta cita, en la que pone de manifiesto su voluntad de reflexionar sobre el lenguaje también a través de sus fragmentos textuales, volviendo al tema global de su obra, Godard ofrece su percepción acerca de la relación entre el lenguaje y el amor. El lenguaje se habría corrompido por el totalitarismo y su intención es romperlo para recuperar el amor que dio origen al lenguaje. Todos los textos insertos en la obra de Godard reflexionan sobre el cine y sobre la imagen como lenguaje con el objetivo de recuperar la comunicación perdida en un lenguaje institucional impuesto, y restaurar el amor en una sociedad deshumanizada como la que retrata en *Alphaville*.

Tal como hemos mencionado en la introducción a la fragmentación narrativa, la fractura de las frases que se pueden encontrar en diferentes soportes del espacio público urbano es utilizada para establecer un juego dialéctico entre el lenguaje cotidiano vacío y el nuevo sentido que la fragmentación puede aportar a lo real cuando se ejecuta una visión fragmentada. Este planteamiento podemos encontrarlo en numerosas películas de Godard, siendo especialmente significativo en *2 ó 3 cosas que sé de ella*. En esta película, en la que Godard reflexiona sobre la sociedad consumista entre otros aspectos, Godard fracciona la palabra “droguería” (“droguerie” en francés) de forma que solo leemos “drogue” (“droga” en castellano), igualmente fracciona un texto publicitario

cuyas últimas letras son “unic” (único en castellano) contraponiéndolo a los edificios funcionales que rompen la identidad del paisaje formando un paisaje único, o extrae la palabra “beauté” (belleza) de otro letrero de la calle.



Figura 101
Fotogramas textuales de *2 ó 3 cosas que sé de ella*

5.3.2. Fragmentación de la palabra hablada y de la pista de sonido

Nuestro análisis del trabajo a nivel de la pista de audio en el cine de ficción de Godard parte, tal como hemos mencionado previamente, de una concepción del audio como un elemento narrativo que nos permite escoger entre las diferentes capas temporales que se proponen a nivel visual. En la articulación audio – vídeo, la pista de sonido siempre prevalece sobre la pista de imagen en la articulación de la dimensión temporal. Consideramos la pista de sonido como el flujo sonoro en sus cuatro vertientes palabras, ruidos, músicas y silencios.

Si bien en la tradición del montaje cinematográfico la banda de audio funciona de manera subordinada a la banda de imagen, en el caso de las películas analizadas esta servidumbre se rompe ya que el sonido se trabaja de forma autónoma con respecto a la imagen. De esta manera, Godard consigue trabajar las dos materias de la narración cinematográfica (imagen y sonido) de forma interdependiente pero no subordinada, viniendo a reforzar la estructura fragmentaria del discurso en sus películas de ficción.

Nuestra concepción de la articulación fragmentaria en la utilización del sonido parte, una vez más, del planteamiento de Deleuze y de la distinción entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, distinción que también engloba al sonido en lo que podríamos denominar un sonido-movimiento y un sonido-tiempo. Tal como menciona Michel Chion en su ensayo “La audiovisión”, si la imagen es espacio, el sonido es movimiento, ya que el sonido implica forzosamente un desplazamiento, ya sea mediante las pisadas de un personaje o mediante el deslizamiento del arco sobre la cuerda del violín. Si la imagen-movimiento es la expresión de un todo que cambia en su representación indirecta del tiempo, el sonido es un elemento articulador de dicho proceso de cambio estableciendo la relación concreta de la imagen con otras imágenes (sonido fuera de campo) o la relación virtual con un todo (voz en over totalizadora mediante un narrador que lo sabe todo) y la música establece también una relación entre lo visual y lo sonoro. En este esquema, el tiempo es una entidad abierta y cambiante, pero unificadora de todos los movimientos. La representación indirecta del tiempo (imagen-acción) ofrece el relato de la transformación (el cambio) del héroe de un estado pre-heroico a un estado heroico, transición marcada por el movimiento, la acción. Dicha acción es representada a nivel tanto visual como sonoro.

Al igual que la imagen-tiempo trabaja el signo visual como un signo óptico puro (*opsigno*) también trabaja el signo sonoro como un signo sonoro puro (*sonsigno*). En este esquema se rompe el eje sensoriomotor que funda la narración en el seno de la imagen-acción (esquema acción-reacción). Si la nueva imagen revela espacios cualesquiera, el sonido ofrece también sonidos cualesquiera. La imagen y el sonido ya no se articulan en torno a la acción sino que la acción puede o no ser un elemento (entre otros muchos) de la imagen y del sonido. El límite de la imagen y el límite del sonido, ya no pertenecen a la imagen y al sonido, marcando el fin de una acción y el principio

de otra, el límite es el corte irracional que instaura un vacío entre una imagen y otra. Al nivel del sonido, no hay corte sino continuo sonoro, articulación de una única banda de audio que da cabida a diferentes modulaciones sonoras. El corte irracional estaría entre la imagen y el sonido. Si hablamos del centro de indeterminación de la imagen-tiempo, imagen ambigua que se debate entre realidad y ficción, también hablamos de sonidos ambiguos.

Si el sonido se articula como elemento narrativo lo hace, por un lado, y como hemos comentado, porque nos permite escoger entre las capas temporales que la imagen propone, y, por otro lado, porque introduce un acto de fabulación, tal como defiende Deleuze. La palabra, el acto de habla, y el sonido, el acto de música, son actos fundadores o fabuladores que distribuyen las imágenes en series estructuradas (series y subseries analizadas). Si en la imagen-movimiento, el acto de habla obedecía a una potencia totalizadora (voz over del narrador que todo lo sabe) articulando reflexiones o interacciones, en el caso de la imagen-tiempo la voz over ofrece *actos de habla misteriosos* o *actos de fabulación*²¹³ (Deleuze 2012:312). Retomando el planteamiento de Roland Barthes en sus *Elementos de semiología*, si la lengua es *lenguaje menos el habla*, el habla es *un acto individual de selección y actualización*²¹⁴ (Barthes 1971:61). Cuando el acto de habla remite a la imagen es un acto de narración totalizadora, cuando rompe con la imagen es un acto de fabulación fragmentadora.

La imagen sonora nace de la ruptura con la imagen visual de forma que Godard traslada el mismo planteamiento dialéctico que introduce en la imagen tal como hemos analizado en el apartado de la imagen como fragmento: conflicto entre la materia asignificante y su inserción en un discurso signifiante. Siguiendo este esquema, Godard establece una relación dialéctica entre imagen y sonido. De la misma manera que Godard considera el signo como una representación arbitraria, y la imagen como un medio para llegar a la verdad (y no un fin), concibe el acto de habla como un medio para vencer la resistencia de los textos dominantes y para vencer la resistencia de la imagen como medio de significación dominante.

El acto de habla o de música es una lucha: debe ser económico e infrecuente, infinitamente paciente para imponerse a aquello que le resiste, pero extremadamente violento para ser él mismo una resistencia, un acto de resistencia.²¹⁵ (Deleuze 2012:336).

El objetivo final es, como menciona Deleuze, arrancar el acto de habla al mito y el acto de fabulación a la fábula para entrelazar *una historia que ya no tiene lugar* (imagen-sonora) con *lugares que yo no tienen historia*²¹⁶ (Deleuze 2012:340) (imagen-

²¹³ Deleuze op. cit.

²¹⁴ Barthes, Roland. *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Editor. Madrid. 1971.

²¹⁵ Deleuze op. cit.

²¹⁶ Idem.

visual). Al igual que existe un acto de habla puro, el *sonsigno* también da cabida a sonidos (musicales o no musicales) puros. Finalmente, el discurso fragmentado se articula mediante la dialéctica entre lo visual y lo sonoro.

Las contradicciones entre lo visual y lo sonoro generan un sistema de desenganches y entelazamientos que determinan a su turno los diferentes presentes por anticipación o retrogradación, en una imagen-tiempo directa, o bien organizan una serie de potencias, retrogradable o progresiva, bajo el signo de lo falso.²¹⁷ (Deleuze 2012:330).

La articulación del discurso como un conflicto dialéctico, sistema que sustenta la narración en el cine de Godard, es definida por uno de los personajes de *Film Socialisme*:

Voz over masculina: Un pensamiento dialéctico es, en primer lugar, en un mismo movimiento, el examen de una realidad en tanto parte de un todo, en tanto niega ese todo y en tanto ese todo la comprende, la condiciona y la niega, en tanto que es a la vez positiva y negativa en relación al todo, en tanto que su movimiento debe ser un movimiento destructivo y conservador en relación al todo.

La articulación dialéctica rompe el todo como unidad articuladora del discurso y ofrece un nuevo discurso (nuevo lenguaje) mediante la articulación de las partes que resultan tras haber quebrado ese todo. La redefinición del acto de habla como acto de fabulación devuelve la individuación (la identidad) al habla y al fragmento frente a la identidad impuesta por el todo. Las herramientas de fragmentación en la banda de audio están sometidas a una utilización dialéctica en una doble dirección, a nivel global se dirigen a quebrar la unidad del todo, y a nivel particular, a romper la potencialidad articuladora de sentido de la imagen, sentido falso dada la arbitrariedad de la relación que se establece en el signo entre significante y significado. Esta ruptura se realiza mediante diferentes recursos de fragmentación.

Fragmentación del sonido imantado

Tal como hemos comentado, el flujo sonoro comprende palabras, ruidos, músicas y silencios. Todos estos elementos pueden presentar una dimensión diegética o no diegética. El primer nivel de fragmentación de la banda de audio analizado es el nivel diegético, referido a sonidos imantados por la imagen (empleando el término de Michel Chion), es decir, sonidos cuya fuente es mostrada en la imagen y que, por tanto, se localiza dentro del mundo diegético propuesto por la imagen. Mediante la

²¹⁷ Deleuze op. cit.

fragmentación del sonido imantado, este adquiere una intensidad y funcionalidad que va más allá de la ficción (de la acción) delatando la acción del cineasta sobre el enunciado (discurso) y rompiendo la subordinación del sonido a la acción de forma que el signo sonoro es un signo puro (*sonsigno*), sonido no instrumental.

Una de las maneras más características que tiene Godard fragmentar el sonido imantado es obstruyendo el sonido como articulación lingüística (diálogo, palabra) trayendo el sonido no articulado lingüísticamente a un primer plano sonoro, planteamiento que rompe el todo (mundo diegético lógico) mediante la recuperación de la identidad y esencia pura del signo (sonido expresivo).

Godard utiliza este procedimiento desde el comienzo de su filmografía de ficción. En *Al final de la escapada*, concretamente en la secuencia central en el apartamento de la protagonista (Patricia) cuando Michel le va a explicar por qué dice odiar a los americanos, se escucha, con repentina intensidad, el sonido de las sirenas de una ambulancia que vienen a tapar el audio de la escena durante unos instantes. Este mismo procedimiento lo encontramos en *Vivir su vida*. La protagonista (Nana), que se dedica a la prostitución, le propone a un que si le da más dinero se puede quedar a dormir. Cuando el cliente le contesta, el sonido ambiente de la calle adquiere una intensidad tan fuerte que no escuchamos lo que dice.

Encontramos ejemplos similares en varias películas pero en la que se utiliza este procedimiento de forma más constante y sistemática es en *Origen U.S.A.* ya que cada vez que algún personaje se dispone a pronunciar el apellido del novio de la protagonista, en torno a cuya muerte gira la trama, se escucha de manera repentina el sonido de un timbre que viene a ahogar el audio durante unos instantes, se rompe el sonido imantado (voz pronunciando el apellido) mediante un sonido over, no perteneciente a la diégesis.

La obstrucción del sonido como articulación lingüística, no solo comprende el diálogo de los personajes, sino que Godard lo extrapola al sonido imantado procedente de aparatos de radio o televisiones visibles en la imagen y que se relacionan de manera más o menos directa con la temática global de la película. En numerosas secuencias de sus películas, cuando los personajes encienden la radio, el sonido se escucha durante unos instantes para interrumpirse de forma repentina sin que ningún personaje la haya apagado y volverse a escuchar en otro momento, sin que tampoco veamos a nadie encenderla de nuevo, planteando una reflexión sobre el sonido de los medios de comunicación (sonido del discurso dominante) como un ruido articulador de un silencio alienante. Este procedimiento aparece por primera vez en *El soldadito*, película en la que cada vez que el protagonista viaja en coche se escucha de manera intermitente a un locutor de radio hablando de la guerra de Argelia. Posteriormente este procedimiento será muy habitual en *Pierrot el loco* o en *La Chinoise* mediante las emisiones intermitentes de Radio Pekín.

Godard volverá a recuperar este procedimiento en *Todo va bien*, cuando se escucha el inicio de un boletín informativo de radio que comienza y se corta de manera repentina y sin que haya aparecido una radio en plano. En esta ocasión el fragmento de audio se utiliza como una huella referida de la sociedad burguesa. Igualmente, en una secuencia de *Elogio del amor* en la que un hombre mayor reflexiona sobre un amor de su juventud, el plano se corta, vemos a una criada joven que limpia la habitación de hotel en que se encuentra el protagonista y se escucha el sonido de una televisión en la que una pareja joven se conoce y mantiene un breve diálogo, sonido que igualmente se interrumpe sin que se apague la televisión.

La película en la que encontramos una manipulación más radical del sonido imantado en la banda de audio es en *Banda aparte*, película cuyo título remite no solo a la banda de delincuentes que la protagonizan a nivel diegético, sino al especial tratamiento de la banda de sonido como una *banda aparte* de la banda de audio. En el análisis de la articulación semiológica de esta película, ya mencionamos que el conflicto dialéctico que Godard pone en juego se establece entre una realidad anodina observada con un tratamiento documental a nivel visual y un acto de habla fabulador, que establece un juego dialéctico entre cine y realidad en una película que habla sobre un grupo de jóvenes alienados que quieren encontrar su identidad mediante el cine (en su potencialidad fabuladora) comportándose como una banda de delincuentes cinematográfica. La secuencia nuclear de esta película transcurre en la una cafetería en la que los tres personajes principales planean el atraco que pretenden llevar a cabo en la casa de la protagonista (acción nuclear del universo diegético concebida como referencia a la acción nuclear del universo diegético al que la película alude, el universo *noir*). En un momento dado, los tres personajes comentan que no tienen nada que decirse entre ellos, entonces uno de los chicos propone guardar un minuto de silencio y la chica, Odile, cuenta hasta tres. A continuación no solo los personajes guardan silencio durante un minuto, sino que el cineasta elimina la banda de audio (sonido imantado) dejando el sonido ambiente completamente ausente (silencio expresivo, *sonsigno* o *banda aparte* sonora). Poco después, los personajes se desplazan al centro de la cafetería para bailar con la música que han seleccionado en una gramola. Mientras bailan se suceden comentarios en over del narrador y cuando estos aparecen, se elimina la música pero no el sonido ambiente ya que se escucha el ruido de la cafetería y el de las pisadas de los personajes al bailar. Cuando el narrador calla, la música vuelve a sonar. En las secuencias comentadas, el sonido establece un nivel de prioridades de forma que la banda de sonido prioritaria es la que se encuentra al nivel del discurso (banda aparte) en una película que habla de cómo unas personas quieren encontrar su identidad convirtiéndose en el discurso de las películas que aman. A nivel narrativo se establece mediante la banda de audio una vinculación entre el argumento (banda aparte que integran los personajes para convertirse en discurso) y el discurso (banda aparte

sonora establece el nivel significativo de la película, el acto de habla del autor, rompiendo la significación del todo diegético).

La fragmentación del sonido imantado puede darse tanto por el corte de dicho sonido, como hemos observado en los ejemplos previos, como por la inclusión de sonidos no imantados. Este procedimiento es utilizado para hacer un guiño a las convenciones del cine de género norteamericano. Godard interviene en la banda de audio con el objetivo de utilizar recursos propios del cine musical norteamericano poniéndolos en evidencia de manera autoconsciente. Este tipo de intervenciones son especialmente habituales en *Una mujer es una mujer*, película que utiliza una estética muy afín a la de las películas musicales. La intención de Godard en esta película no es tanto repetir estos recursos como romperlos poniendo en evidencia su artificiosidad. Un ejemplo obvio lo encontramos en la escena en la que la protagonista decide realizar un número musical en el teatro donde trabaja y comienza a sonar una música sin que veamos ninguna banda tocando. Este tipo de acciones de montaje sonoro son muy habituales en el cine musical, sin embargo, en este caso, cada vez que la actriz canta, la música se corta. Así, el cineasta pone en cuestión las convenciones para delatar su carácter artificial y conseguir un distanciamiento por parte del espectador. En otro momento de esta película encontramos otra intervención radical del cineasta en la banda de audio, cuando la protagonista se encuentra con una amiga y le pregunta dónde va, esta contesta que a tocar el piano, mueve los dedos simulando que está tocando y se escucha una música de piano de fondo.

Todos estos ejemplos nos hablan de un fraccionamiento del discurso unitario, del universo diegético lógico, para recuperar la identidad fraccionada del signo visual y sonoro, denunciando la arbitrariedad establecida por la convención del lenguaje impuesto.

Fragmentación del sonido no imantado

De la misma manera que Godard ofrece una fragmentación del sonido imantado, también ofrece una fragmentación del sonido no imantado mediante la articulación intermitente de pistas sonoras que pueden obedecer a todos los componentes del flujo sonoro: música, sonidos, palabras y silencios.

La fragmentación de la pista sonora se basa en la utilización discontinua de una misma grabación musical a lo largo de la película de forma que, al igual que Godard trabaja con motivos visuales recurrentes, la música también funciona como motivo sonoro recurrente a modo de *leitmotiv*. Habitualmente, las bandas sonoras musicales de

las películas de Godard se componen de dos o tres piezas que se van repitiendo con algunas excepciones como *El desprecio* cuya banda sonora incluye más temas.

El planteamiento fragmentado de la banda de audio aparte de trabajar con *leitmotifs*, también puede establecer contrastes sonoros entre fragmentos musicales mediante la sucesión de diversos temas musicales de estilos muy diferentes en una misma secuencia. Este procedimiento podemos encontrarlo en una escena de *Una mujer es una mujer* que transcurre en una cafetería y en la que la acción está basada en una conversación entre el personaje de Jean-Paul Belmondo y el de Ana Karina. En esta escena se suceden repetidas veces el sonido de un vals y el de una partitura de estilo circense. Lo mismo sucede, entre otros ejemplos, en la primera secuencia de *El desprecio*, filmada en un solo plano basado en una conversación de la pareja protagonista, y en la que se suceden los dos temas principales de la banda sonora cuya intensidad no guarda relación con el contenido del plano.

En algunas secuencias las partituras musicales que se escuchan de manera sucesiva no tienen porque conservar estilos dispares sino que pueden pertenecer a un mismo género como sucede en la primera secuencia de *Origen U.S.A.* en la que se suceden de forma constante dos partituras clásicas de Mozart y de Bethoven estableciendo un contraste y diálogo entre el sonido de ambos compositores.

Una variación en la articulación discontinua de la banda musical es la coordinación de los cambios de música dentro de una misma secuencia, con las variaciones en los temas sobre los que habla una voz en over o los propios personajes. En el comienzo de *Alphaville* escuchamos primero una música estridente propia de cine negro cuando los protagonistas hablan de la ciudad de *Alphaville*, sin embargo, cuando empiezan a hablar de la vida de la protagonista (Natacha Von Braun) comienza una partitura melodiosa y suave. En otras ocasiones, las partituras musicales se cortan de manera repentina cuando un personaje o el propio narrador comienzan a hablar.

Las interrupciones en la banda sonora musical pueden ir acompañadas de un cambio de plano dentro de una misma secuencia como sucede al principio de *Vivir su vida*, lo que vuelve a poner de relieve el tiempo de la enunciación tanto visual como sonora, por encima del tiempo del acción, además de resaltar la naturaleza fragmentaria del discurso al acentuar el contraste en el corte visual con una transición sonora. La película comienza con imágenes de Karina de frente y de perfil. La partitura musical se corta en mitad del primer plano de perfil y vuelve a empezar con el plano frontal para volverse a cortarse a la mitad y volver a empezar con el plano del otro perfil. Esta articulación, que vuelve a retomar la lógica discursiva del cubismo analítico, recurre a la música igualmente como método para reforzar el fragmento mediante el contraste tanto visual como sonoro.

Una importante variación en la fragmentación del sonido imantado y no imantado se basa en lo que Michel Chion denomina *música on the air*, es decir, música que circula libremente entre el in, el fuera de campo y over. Bajo esta perspectiva, no se fragmenta la banda de audio musical sino la lógica que esta guarda en su relación con la banda de imagen. Esta articulación se produce, en muchas ocasiones, cuando una fuente de sonido que aparece en plano (radio, gramola...), continúa en primer plano sonoro cuando el personaje abandona el lugar en el que se encuentra. Un ejemplo de este procedimiento lo encontramos al comienzo de *Una mujer es una mujer* cuando el personaje interpretado por Ana Karina pone un disco de Charles Aznavour en la gramola de una cafetería, sonido que continúa en primer plano sonoro cuando, a continuación, ella sale a la calle. Este planteamiento incide directamente en la arbitrariedad del signo visual y del signo sonoro y de su combinación en el signo audiovisual. El significado va de el fragmento al corte, al *entre*, es decir, el significado se traslada, una vez más, de la acción a la enunciación.

Una variación de este procedimiento se produce cuando, después de que un personaje de entrada a una música diegética, esta se corta sin que nadie haya apagado la fuente de sonido (fragmentación de la música imantada) para volver a aparecer con posterioridad como música no imantada. También encontramos un ejemplo de este procedimiento en una de las primeras secuencias de *Una mujer es una mujer*. En este caso, la protagonista llega al teatro donde suele actuar y un pianista empieza a tocar una partitura, la protagonista cruza una cortina y la música se corta de manera repentina. Instantes después vemos al pianista de nuevo y vuelve a empezar la música. Al cambiar de plano vuelve a cortarse. Después, cuando parece que Karina va a subir unas escaleras al fondo del teatro para dirigirse a un camerino y cambiarse de ropa, la música se retoma sin que esta vez veamos al pianista. En el siguiente plano vemos como ella deja las escaleras detrás y la música se corta pero cuando ella entra en el escenario, se vuelve a cruzar con el músico y la música vuelve a sonar. La secuencia continúa articulando la misma lógica hasta que la protagonista abandona el teatro.

La secuencia en la que este procedimiento se utiliza de manera más radical es en *Pierrot el loco* en una escena ya mencionada en otro apartado en la que vemos a la pareja protagonista viajando en coche, ella pone la radio y comienza una partitura de Vivaldi. Cada vez que Godard cambia de un plano frontal del coche a uno anterior, la música vuelve a comenzar desde el principio llegando a realizar cuatro cambios de plano, dejando claro que la única lógica que impera en su cine es la lógica discursiva, una lógica radicalmente fragmentaria.

Otro ejemplo de este procedimiento lo encontramos en *El desprecio* cuando los protagonistas acuden a un teatro donde se está realizando un casting de gente joven a los cuales se les ha pedido que bailen sobre el escenario. Cada vez que vemos un plano del escenario suena la música twist, sin embargo, cuando vemos el contra-plano es del patio

de butacas donde están sentados los protagonistas, la música se corta, procedimiento que vuelve a incidir en el carácter arbitrario de los signos con los que el cine trabaja.

La última variación de este procedimiento se produce mediante la manipulación fragmentaria de la banda sonora, especialmente en la segunda etapa de Godard a partir de los años ochenta. El mejor ejemplo de esta técnica lo encontramos en *Nombre: Carmen*, película en la que la presencia autoconsciente de la banda sonora es tan relevante que en numerosas ocasiones vemos los planos del cuarteto de cuerda que interpreta la partitura de Beethoven que se convierte en leitmotiv fragmentado a lo largo de toda la película. La interpretación no solo se convierte en una cita meta textual de la obra de Beethoven sino que el propio proceso de interpretación y las dificultades que encuentran los músicos se integra igualmente en la película. La utilización fragmentaria de una pieza musical lleva al cineasta a iniciar y detener la música de forma brusca en numerosas secuencias de la película. Este procedimiento será muy habitual en todas las películas de los años ochenta, especialmente en *Yo te saludo, María*. En la banda de audio musical vuelve a ocupar un lugar en la banda de imagen mostrando al grupo *Les Rita Mitosuko* de forma discontinua en el proceso de grabación de un álbum de música.

En las películas de Godard también podemos encontrar sonidos no musicales no imantados que aparecen de manera diseminada sin guardar ninguna relación con la acción. Encontramos ejemplos representativos de este procedimiento en *Una mujer casada* y en *Origen U.S.A.*, en escenas en las que se escuchan sonidos de aviones en diversas secuencias sin que los personajes estén cerca de ningún aeropuerto. Si bien en el primer ejemplo se puede justificar con el hecho de que el marido de la protagonista trabaje como piloto de aviones, en el segundo caso es difícil encontrar una vinculación diegética lo que nos lleva a considerar estos sonidos intermitentes, tal como hemos mencionado, como un motivo sonoro que alude a la colonización de la cultura francesa por parte del imperialismo norteamericano. Otros ejemplos de este procedimiento los encontramos en la película *Alphaville* en la que constantemente y en todo tipo de localizaciones se suceden pitidos electrónicos asociados al ordenador central Alpha.

Asincronía entre las bandas de audio y vídeo

La mostración asincronizada de las pistas de audio y de vídeo implica la fragmentación del significante diegético en su doble dimensión, visual y sonora. Este planteamiento implica una ruptura del significante cinematográfico (significante audiovisual) al nivel del *lectosigno*. El significado ya no está en el signo audiovisual (signo fraccionado) sino en el intersticio que separa el signo visual del signo sonoro (el

entre), lo que implica que el significado no está en el contenido sino en la forma, emparentando la reflexión en la articulación audio-vídeo con la fragmentación plástica que el *collage* propone. Al igual que el *collage* plástico establece una disociación entre forma y color como dos elementos significantes (presentándolos como signos puros disociados) que en el discurso unitario convergían en una dimensión referencial (referencia a una unidad significativa o signo unitario), mediante la asincronía se lleva el mismo planteamiento disociativo del *collage* (color y forma) al signo audiovisual (imagen y sonido). Este planteamiento hace que la asincronía sea el procedimiento más específicamente cinematográfico, afectando al núcleo del signo audio-visual, en lo que se refiere a la traslación de la lógica del *collage* plástico al discurso cinematográfico.

Al igual que sucede con la fragmentación del sonido imantado, la asincronía entre las pistas de audio y vídeo es un procedimiento de fragmentación utilizado por Godard de forma significativa desde el comienzo mismo de su carrera de Godard con *Al final de la escapada*. En esta película es muy habitual que las conversaciones de los protagonistas aparezcan montadas en over sobre imágenes en las vemos a los personajes viajando en coche sin hablar o caminando por un piso o por la calle igualmente en silencio. Ejemplos similares los encontramos prácticamente en todas las películas de ficción de Godard.

La asincronía es utilizada en algunas ocasiones con efecto de anticipación o con efecto de demora, atacando la lógica sensoriomotriz, como sucede en *Banda Aparte* en una secuencia compuesta por una primera imagen en la que vemos a la protagonista, Odile, reunirse con sus dos amigos y una segunda imagen en la que vemos cómo los tres se marchan. Cuando vemos la segunda imagen, escuchamos el diálogo que los personajes han mantenido en la imagen previa.

Este procedimiento podemos encontrarlo igualmente en *Pierrot el loco* y en *Alphaville*. En el núcleo de esta última película encontramos un interrogatorio que una máquina (Alpha 60) realiza al protagonista (Lemmy Caution). A lo largo de toda la película aparecen diseminados fragmentos sonoros de dicho interrogatorio que componen un signo audiovisual disociado al combinarse con imágenes pertenecientes a otros momentos de la trama. Una variación de este procedimiento la encontramos en *Todo va bien*, en una secuencia en la que una periodista (Jane Fonda) charla con las trabajadoras de una fábrica. En lugar de escuchar el diálogo que mantienen en la banda de imagen, la banda de audio ofrece en over el sonido del relato en pasado que una de las trabajadoras ofrece (en un futuro indeterminado) resumiendo el contenido de aquella charla. Este planteamiento pone de relieve la dimensión del audio como elemento narrativo que nos permite escoger entre las diferentes capas temporales que se proponen a nivel visual. En este caso, la banda audio establece tres niveles discursivos, en primer lugar sitúa la imagen en el pasado más alejado, en segundo se sitúa sí misma como pasado más cercano (momento de registro del testimonio sonoro) y articula la

enunciación como momento presente, es decir, el momento en el que el cineasta mezcla las pistas de audio y vídeo. Este trabajo disociativo en el tratamiento del signo audiovisual, utiliza la banda de audio para llevar el contenido último del discurso (su significado) del tema al enunciado, procedimiento basado enteramente en la lógica del collage *plástico*, que rompe con el tiempo de lo representado para que el tiempo de la obra sea el tiempo de la representación, tiempo de la articulación del discurso.

La lógica del *opsigno* y el *sonsigno* como signos puros queda perfectamente articulada en esta secuencia en la que el espectador no escucha lo que sucede en la pantalla sino que por una lado observa una imagen y por otro escucha un sonido, referidos a un mismo tema a nivel de contenido pero disociados a nivel enunciativo.

La película en la que la asincronía alcanza un mayor nivel de complejidad es *Pasión*, película que recurre a la banda de audio para articular una cuádruple dimensión temporal. En una secuencia del comienzo de esta película vemos un encuentro entre el protagonista, Jerzy (un director de cine) e Isabelle (trabajadora de una fábrica). La banda de audio mezcla las reflexiones en over del protagonista y las palabras de Isabelle cuando le despiden de la fábrica. La cuádruple dimensión temporal establece un tiempo visual, dos tiempos auditivos y un tiempo enunciativo. Este procedimiento permite dotar al tiempo enunciativo de una mayor relevancia que los tiempos diegéticos llevando una vez más la lógica de la construcción de la diégesis (acción) a la enunciación, al discurso, al igual que el *collage* plástico.

En otra secuencia de esta misma película escuchamos un diálogo entre Isabelle y su compañera de piso en el que el sonido de la conversación está en over desarticulado con respecto a la imagen, es decir, audio e imagen están intencionadamente desincronizados. Una vez más, Godard nos invita a escuchar y mirar de manera diferente, por separado, aunque al mismo tiempo. En la fractura dialéctica del todo, la imagen recupera su identidad como imagen, el sonido recupera su identidad como sonido y el discurso rompe la dinámica del todo que impone la identidad a las partes sino que se genera desde la recuperación de la identidad de cada una de las partes para articular un discurso reunificador de todas las identidades. Ni la imagen se supedita al sonido ni el sonido a la imagen, ambas pistas funcionan como signos de comunicación interconectados bajo una lógica fragmentada. Más tarde, cuando Isabelle les comenta a sus compañeras de la fábrica su intención de marcharse a hacer una película, volvemos a verlas hablar pero escuchamos los diálogos de manera desincronizada en la banda de audio.

La asincronía entre las bandas de audio y de vídeo puede adquirir un carácter metadiscursivo como reflexión sobre la propia imagen-tiempo como imagen en la que la acción es escamoteada. En el discurso fragmentado, el héroe ya no experimenta la transición de pre-heroicidad a heroicidad mediante la acción puesto que ya no existe

acción. El héroe de Godard es un ser asignificante que busca su identidad o bien convirtiéndose a sí mismo en discurso (personajes que se comportan como personajes de películas noir) o bien construyendo discursos (numerosos alter-ego de Godard como personajes en busca de un discurso). El personaje emblemático que marca esta articulación es el protagonista de *Pierrot el loco*, quien pasa de ser un antihéroe a un discurso convertido en signo visual, tiñéndose la cara de azul. Este personaje representa un mundo en el que se ha sustituido la realidad como representación. cuando le personaje piensa al final de la cinta por primera vez (individuación), activará la dinamita y volará su cabeza por accidente. Este planteamiento está vinculado con la descripción recurrente del personaje de los tres mosqueteros, Porthos, personaje de acción y no de reflexión, que muere la primera vez que piensa, cuando el encargan transportar una dinamita y empieza a cuestionarse el acto de caminar.

A nivel de la articulación de la asincronía este planteamiento escamoteador de la acción se basa en presentar el signo visual de dicha acción y el signo sonoro pero no la acción en sí, metáfora, a su vez, de un mundo en el que se ha sustituido la realidad por su representación. Esta lógica podemos encontrarla en la escena de *Al final de la escapada* en la que vemos al protagonista, Michel Poiccard, apuntar con una pistola hacia el sol y fingir un disparo y escuchamos el sonido del disparo pero no hay ninguna bala atravesando el cristal de la ventana. En esta escena se muestra la voluntad del personaje de matar la luz y de seguir siendo una representación en lugar de una persona. En un mundo de representaciones el disparo real se sustituye por sus signos de composición. Ya no hay acciones, las acciones han sido sustituidas por representaciones.

El recurso a la asincronía como método escamoteador de la acción para reflexionar sobre la articulación dialéctica entre realidad y representación, se extiende hasta la última etapa en la filmografía de ficción de Godard. En *Elogio del amor* hay una escena en la que la imagen muestra un piano cerrado que por supuesto nadie está tocando, acompañado en la banda de audio de una música de piano en over. En este caso la asincronía se convierte en una metáfora de la pérdida, aludiendo a una etapa pasada en la que amor y lenguaje estaban unidos y en la que no se había sustituido realidad por representación sino en la que la acción era todavía el elemento que dotaba de identidad al ser humano. Otro ejemplo similar en esta misma película, lo encontramos en un plano en el que observamos a una pareja de espaldas mientras escuchamos un diálogo en over. Cuando en un momento dado la pareja comienza a caminar, podemos ver están en silencio mientras que el diálogo continúa, metáfora, una vez, de la pérdida del lenguaje como articulación simbólica de la identidad mediante una estructura enunciativa disociadora que sitúa el diálogo en el pasado y la imagen sin comunicación en el presente. Volvemos a encontrar una vez más al diálogo como elemento final que establece la dimensión temporal de la imagen y del discurso.

Este procedimiento encuentra una variante la sustitución de una fuente de audio por otra que no guarda relación lógica con ella. Podemos encontrar este planteamiento en *Origen U.S.A.* en un plano en el que un taxi se detiene para que la protagonista se baje. En lugar de escuchar el sonido del taxi deteniéndose, escuchamos a un avión aterrizando. Lo que lleva a una desarticulación lógica en la representación de la acción, llevando una vez más, tanto el significado como el tiempo de la película a la propia enunciación. *Origen U.S.A.* habla de la pérdida de identidad de la cultura europea por parte del imperialismo de la cultura consumista norteamericana en la que se ha sustituido la realidad por su representación. El sonido de los aviones se utiliza como metáfora sonora de la llegada de esa cultura colonizadora.

El procedimiento escamoteador en la asincronía puede establecerse entre un referente visual diegético y un sonido no diegético, como los ejemplos mencionados, o entre un elemento visual diegético y un sonido igualmente diegético. Este procedimiento, que Michel Chion denomina como *punto de sinconización evitado*, no se corresponde exactamente con la asincronía sino que la no mostarción de la sincronía. Podemos encontrar este planteamiento en *Yo te saludo, María* cuando escuchamos una piedra caer en el agua y vemos las ondas que dicho impacto dibuja en la superficie líquida sin llegar a ver el impacto del sólido en el líquido, solo se muestran los sognos de dicha acción. Este planteamiento obedece a la lógica planteada en la serie genesígnica a la que pertecene la película, serie cuyos signos de composición visual remiten a la mirada y cuyos signos de composición sonora remiten a la escucha. Esta planteamiento se encuadra igualmente en la lógica de ls sustitución de la acción pos sus signos de composición.

La película en la que la asincronía entre la banda de audio y la de vídeo es más significativa es *Nombre: Carmen*, película en la que, tal como hemos expuesto en el análisis del cuadro como fragmento, el tratamiento del sonido ofrece un espeicl grado de complejidad. Esta película ofrece una recopilación de procedimientos de asinconía utilizados en diferentes películas. Por un lado, la asincronía es utilizada como herramienta de demora cuando la banda de imagen muestra una carretera de noche mientras que la banda de audio ofrece en primer plano sonoro el diálogo de la secuencia precedente. Por otro lado, esta película ofrece una escena en la que la traslación de la lógica discursiva del *collage* al cine es especialmente significativa. Al igual que el cubismo analítico fusiona diferentes *representamenes* para asociarlos en un signo nuevo (un papel de priódico y un instrumento musical, por ejemplo), Godard escoge un fragmento de *representamen* audiovisual (imagen del Sena y un metro circulando en un puente levantado en su superficie) para asociarlo a otro fragmento de *representamen* audiovisual (el sonido del mar y las gaviotas), y aunarlo en un signo nuevo, cuya composición queda distorsionada. El signo resultante (*genesigno*) ofrece una nueva potencialidad discursiva mediante la distorsión de la relación audio-vídeo. Volvemos a

la imagen audiovisual destinada a ser mirada y escuchada, a la ruptura de la representación de la acción como eje del discurso y a la traslación del tiempo del discurso desde la acción a la enunciación.

Otro elemento a mencionar asociado indirectamente a la asincronía, es la utilización anempática de la banda de audio musical, rompiendo la servidumbre de la música como articuladora del estado emocional de la acción que la imagen muestra. El carácter del *sonsigno* como signo puro, hace que la pista de sonido funcione con una lógica propia de forma que la música es la huella de una realidad sonora al igual que la imagen es la huella de una realidad visual. En el caso de la música, la realidad musical que trabaja la pista de audio puede someterse a diferentes usos, en función de las diferentes series genesígnicas que se manejen. En la primera etapa de Godard (imagen-cine) la música que escuchamos de forma intermitente en *Al final de la escapada* funciona como un referente sonoro del film *noir*. En esta película encontramos numerosas secuencias construidas con esta lógica como la secuencia central basada en una prolongada conversación entre los protagonistas en la que se suceden temas de jazz de ritmo ágil y estridente (propio del cine negro) o en diferentes planos en los que suenan partituras breves similares a las de las películas de cine negro norteamericano de los años 40 en momentos anodinos como un simple paseo del protagonista por la calle. Esta misma lógica como alusión al cine negro, podemos encontrarla en *Detective*, película que explora la posibilidad de volver a construir un discurso *noir* y en la que se combinan imágenes anodinas bajo un planteamiento visual del signo como primeridad, con sonidos musicales estridentes propios del cine negro.

En *Adiós al lenguaje* la banda de sonido está regida por la asincronía y la desagregación. Como otras veces, el trabajo sobre lo sonoro no excluye lo musical, incluyendo introducciones de obras orquestales reconocibles de músicos como Beethoven, Sibelius o Schönberg, pistas sonoras que se escamotean no bien comienzan a sugerir un énfasis o a evocar una atmósfera. En particular, se descontextualiza el redoble inicial de la Marcha eslava de Tchaikovski y, arrancándolo del tópico, se lo transforma en una suerte de leitmotiv wagneriano.

En otras series genesígnicas Godard somete la banda de audio musical a la misma lógica que ofrece con respecto a la imagen. En su serie revolucionaria ofrecerá canciones asociadas a la revolución que se presentan en conflicto dialéctico con los sonidos de las máquinas en la ciudad como escenario del capitalismo industrial. En la serie escópica, al igual que la banda de imagen remite al acto de mirar, la banda de sonido remite al acto de escuchar. En la serie experimental, al igual que la banda de imagen es sometida a diferentes experimentos transformadores, el sonido y la música experimentan distorsiones en sus matices y niveles.

5.3.3. Fragmentación en la articulación narrativa

Tal como mencionamos en la introducción, a la hora de adentrarnos en la obra de Godard desde un punto de vista narratológico, nuestra perspectiva epistemológica se engloba dentro de la narratología modal, cuyo origen encontramos en Gérard Genette. Bajo este planteamiento, nuestro análisis no se basa en una perspectiva temática sino en una perspectiva modal. La perspectiva modal afectaría al punto de vista y a la construcción espacial y temporal del relato.

En sus películas de ficción, Godard somete las convenciones de la narrativa que subyacen en la tradición rectora del cine de ficción a una constante reflexión sobre la relación entre el fondo y la forma. Consideramos que en las películas de ficción de Godard el conflicto dialéctico a nivel narrativo se da entre lo interior y lo exterior al relato (mundo diegético y no diegético concebido como realidad), conflicto equiparable a la dialéctica entre el lenguaje y su contenido (significante y significado) o, en definitiva, entre la forma y el fondo.

Encontramos numerosos fragmentos en las películas analizadas en los que los personajes reflexionan sobre este asunto. El primer ejemplo podemos encontrarlo en *El soldadito* cuando el protagonista charla con su novia en su apartamento y le pregunta de manera insistente qué considera más importante si el interior o el exterior.

A partir de *Vivir su vida* este tema se afronta en prácticamente todos los diálogos de las películas de ficción de forma más o menos directa. En esta misma película, y como paréntesis dentro de un diálogo mayor, el novio de la protagonista le habla de un texto que ha redactado un alumno sobre la gallina: *se compone de interior y exterior. Si quitas el interior queda el exterior. Si quitas el exterior ves el alma*. Planteamiento que nos lleva a concluir que si despojamos al universo diegético de todo componente figurativo o realista, veremos el alma: la forma.

En un diálogo de *Banda aparte* los protagonistas reflexionan sobre lo engañoso y subjetivo de las apariencias frente a la realidad interior de las cosas y las personas.

Odile: *La gente en el metro siempre parece tan triste y sola. Mira a ese ¿por qué esa expresión?*

Arthur: *Todo depende de lo que imagines. Su apariencia cambiará dependiendo de tu historia. Di que lleva un osito de peluche a casa para su hija enferma y parecerá bien. Pero parecerá mal si piensas que lleva TNT para volar en pedazos el país.*

En *Una mujer casada* los protagonistas vuelven a hablar acerca de la dificultad de acceder al interior de las personas:

Robert: *En el amor no se puede ir muy lejos.*

Charlotte: *¿Cómo es eso? No lo entiendo.*

Robert: *Besamos a alguien, lo acariciamos. Pero nos quedamos en el exterior. Como una casa en la que no entramos nunca.*

Charlotte: *Pero nos podemos fundir con alguien si lo amamos.*

Robert: *Sí, pero estamos en el interior en otros momentos.*

Charlotte: *Cuando no lo pensamos, cuando no parece gran cosa.*

Podríamos mencionar otros muchos diálogos en los que se trata este asunto y es que el conflicto entre lo exterior y lo interior se convierte en el trabajo de Godard en una de las líneas rectoras fundamentales del estilo y del contenido de sus películas de ficción. Este planteamiento vuelve a hablarnos de la influencia de Brecht, a través de los mecanismos de distanciamiento que llevan al espectador a reflexionar sobre el lenguaje y no alienarse en el contenido y la catarsis.

Por otro lado, los numerosos puntos de contacto entre las películas analizadas y el hecho de que cada una de ellas sea una estructura abierta y susceptible de numerosas interpretaciones, hace que muchos autores, a su vez, hayan considerado cada película como el fragmento de un conjunto superior, planteamiento que subyace en nuestro análisis de las diferentes series y subseries genesígnicas que componen el cine de ficción de Godard. En palabras de Sontag, *cada película es un fragmento que, en razón de la continuidad estilística de la obra de Godard, arroja luz sobre los otros*²¹⁸ (Sontag 1981:160).

Siguiendo esta línea de pensamiento podemos afirmar que todas las películas de Godard están emparentadas las unas con las otras a través de los diferentes temas que desarrollan tal como hemos expuesto en el análisis de las series y subseries que componen a nivel visual la filmografía de ficción de Godard, análisis que pone de manifiesto que para acceder al contenido esencial del cine de Godard hay que explorar la imagen para localizar el pensamiento en el espacio *entre* imágenes. Los temas que Godard plantea y los conflictos que abre están en cada una de las palabras, imágenes y sonidos que componen sus películas.

²¹⁸ Sontag op. cit.

Génesis de la fragmentación narrativa: el teatro épico de Bertolt Brecht

Susan Sontag defiende la teatralización del material narrativo como recurso que se haya en la base de la fragmentación discursiva del relato cinematográfico de ficción de Godard:

El sistema más evidente que utiliza Godard para fragmentar el desarrollo progresivo de la narración descomponiéndolo en episodios, consiste en teatralizar explícitamente parte del material.²¹⁹ (Sontag 1981:139).

Este planteamiento encuentra su más obvio referente en el cine de Godard en la subserie genesígnica que hemos calificado como imagen-teatro y que se muestra de manera más evidente en *La Chinoise*. La vinculación entre el planteamiento de Godard y el referente teatral brechtiano es mostrado por el propio cineasta en esta película en una breve secuencia en la que se muestra una pizarra sobre la que aparecen escritos los nombres de varias docenas de estrellas de la cultura occidental desde Platón hasta Sartre, pasando por Shakespeare, para proceder a borrarlos uno por uno de forma que el último que desaparece es el de Brecht.

El modelo del que parte Godard para llevar a cabo la teatralización del discurso es el teatro no realista y didáctico de Bertolt Brecht. La concepción del teatro del autor alemán parte de una crítica de la poética aristotélica, proponiendo una *dramática no aristotélica*, que afecta, en primer lugar, al concepto de identificación, concepto relacionado con la catarsis.

A nosotros nos parece del máximo interés social lo que Aristóteles impone como objetivo de la tragedia: la catarsis, la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que representan el espanto y la compasión. La purificación se produce por un singular acto psíquico, la *identificación* del espectador con las personas actantes, que son imitadas por los actores. Definimos una dramática como aristotélica cuando provoca esa identificación.²²⁰ (Brecht 2015:19).

El rechazo a la identificación aristotélica por parte de Brecht persigue el objetivo de mostrar que la tesis según la cual las emociones solo pueden desencadenarse por medio de la identificación, es errónea. Brecht sitúa la necesidad de romper la concepción aristotélica con una *crisis de las emociones* de la que ya se habrían hecho testigo las prácticas del discurso fraccionado.

²¹⁹ Sontag op. cit.

²²⁰ Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial. Barcelona. 2015.

Ciertas tendencias en las artes, como las provocaciones de los futuristas y los dadaístas o la glaciación de la música, revelan una crisis de las emociones.²²¹ (Brecht 2015:21).

Esta *crisis de las emociones* que defiende Brecht, estaría relacionada con la *grotesca acentuación de lo emocional* ofrecida por el fascismo y con *cierto deterioro del elemento racional* en el marxismo. La necesidad de romper la identificación se basaría en el planteamiento de que la libertad del individuo se habría convertido en un obstáculo para el desarrollo de las fuerzas productivas, motivo por el que la técnica de la identificación del arte habría perdido su razón de ser. Este es el planteamiento que lleva a Brecht a proponer la fórmula de *pieza didáctica* como medio de conseguir provocar efectos emocionales de la forma más racional. La base de este planteamiento se encontraría en facilitar que el espectador pase *de la contemplación de las descripciones a la contemplación de lo descrito*²²² (Brecht 2015:27). La ilusión de realidad asociada al teatro burgués, y que igualmente podemos identificar en la práctica cinematográfica del M.R.I., es considerada por Brecht como un engaño. El autor defiende que ya Goethe, en sus reflexiones sobre el teatro, defendía la falta de naturalidad en el teatro de Shakespeare. La naturalidad conduciría a un falso ilusionismo asociado al teatro del clasicismo burgués en el que se perseguía hacer olvidar al espectador que estaba en un teatro. La puesta de manifiesto del engaño del teatro naturalista sería necesaria para alcanzar el restablecimiento de la realidad en el teatro. Bajo este planteamiento, la ilusión ha de ser parcial para que siempre pueda ser reconocida como ilusión con el objetivo de transformar al espectador: *deseamos cambiar la naturaleza de nuestra convivencia*²²³ (Brecht 2015:31). En la base del planteamiento del nuevo teatro que propone Bertolt Brecht encontramos un cuestionamiento de la acción como elemento nuclear de la dramaturgia: *sucesos que se entienden con menos, que se entienden sin que en todo momento aparezca el hombre en acción*²²⁴ (Brecht 2015:37). Esta reflexión enlaza con el planteamiento de Deleuze de la imagen-tiempo frente a la imagen-acción, como una imagen cuyo núcleo no está presidido por la acción, sino por la reflexión.

El procedimiento que Brecht propone para renovar el teatro rompiendo la identificación aristotélica por considerarla insuficiente para la nueva realidad social, es el teatro didáctico como reacción al teatro de entretenimiento. La fórmula del teatro didáctico sería el teatro épico, basado en la diferenciación entre la fórmula dramática y la fórmula épica. Brecht defiende una relación en la base de la épica entre la representación y el discurso fraccionado.

²²¹ Idem

²²² Brecht op. cit.

²²³ Idem

²²⁴ Idem

El novelista alemán Döblin hizo una caracterización excelente cuando dijo que la épica, a diferencia de la dramática, podía cortarse, por así decir, con la tijera en trozos independientes que seguían siendo viables.²²⁵ (Brecht 2015:44).

El elemento imprescindible del nuevo teatro se basaría en generar distanciamiento en el espectador, distanciamiento necesario para activar su pensamiento ya que *cuando todo es <<obvio>> se renuncia sencillamente a comprender*²²⁶. (Brecht 2015:45).

Presentamos a continuación el esquema establecido por Brecht sobre el contraste entre la forma dramática y la forma épica.

Forma dramática	Forma épica
El escenario encarna un suceso.	El escenario lo cuenta.
Implica al espectador en una acción.	Convierte al espectador en observador de una acción.
Consume la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador.
Posibilita sentimientos.	Obliga a tomar decisiones.
El espectador es implicado en una acción.	El espectador es confrontado con ella.
Se trabaja con la sugestión.	Se trabaja con argumentos.
Los sentimientos se conservan.	Los sentimientos se exageran hasta producir conocimiento.
El hombre se presenta como algo conocido.	El hombre es objeto de análisis.
El hombre inmutable.	El hombre mutable e inductor de mutaciones.
Los acontecimientos se suceden linealmente.	Los acontecimientos se suceden en curvas.
<i>Natura non facit saltus.</i>	<i>Facit saltus.</i>
El mundo como es.	El mundo como se va transformando.
Lo que el hombre puede hacer. Sus instintos.	Lo que el hombre debe hacer. Sus motivos.

Una de las bases del planteamiento de Brecht es el cuestionamiento de la causalidad dramática. El autor defiende que la causalidad solo es concluyente cuando se traslada a grupos de personas más amplios, es decir, a clases sociales, dirigiéndose al espectador individual como miembro de la sociedad. Este planteamiento también enlaza

²²⁵ idem

²²⁶ Brecht op. cit.

con el cuestionamiento de la base sensoriomotriz (acción-reacción) que, según Deleuze, articula la narración en el seno de la imagen-acción.

Otro de los elementos esenciales que toma Godard del teatro épico de Brecht es el concepto de proyección, una proyección estática basada, según Brecht, en una secuencia de láminas que genere una interrupción (lo que nos lleva al discurso fragmentado) para hacer surgir un efecto. La necesidad de generar una interrupción se basaría en que de lo contrario sería un simple error. La naturaleza última de la proyección sería, al igual que el método discursivo de Godard tal como hemos podido dilucidar, generar una dialéctica basada en la confrontación con la realidad. Este planteamiento dialéctico de las proyecciones se extiende a todo el planteamiento teatral de Brecht, concebido como lucha.

Estas experiencias son esencialmente experiencias de lucha. La lucha iba dirigida esencialmente contra determinadas ideas, tanto de la realidad como de la reproducción teatral de la realidad.²²⁷ (Brecht 2015:95).

El objetivo de este planteamiento es que se reproduzca la realidad de forma que, gracias a esa reproducción, se pueda producir una intervención en esa realidad. Finalmente, a modo de conclusión, Brecht defiende que lo esencial del teatro épico es no apelar al sentimiento sino a la razón del espectador, planteamiento que encontramos igualmente en la base de la construcción discursiva fragmentada con la que trabaja Godard en su intención de huir de la apariencia (relatividad del signo) para activar el pensamiento llevando la atención del espectador al corte (al *entre*) articulador de la fragmentación.

²²⁷ Brecht op. cit.

Fragmentación del punto de vista narrativo: focalización fragmentada

Partiendo del esquema del relato cinematográfico que proponen Gaudreault y Jost, y tal como indicamos en la introducción al discurso fraccionado, el discurso o *proceso de discursivización fílmica*, se agruparía en dos grandes etapas de la narratividad, la 1ª etapa se correspondería con la mostración, vinculada a la construcción del cuadro, y la 2ª etapa se correspondería con el montaje, analizadas ambas etapas en capítulos previos de la investigación. En lo que a la focalización se refiere las dos instancias narrativas son el mostrador y el narrador. En el cine de Godard, nunca hay fragmentación al nivel del mostrador, ya que este siempre es el propio Godard. Sí hay fragmentación en lo mostrado, tal como hemos podido analizar en los capítulos previos de la investigación, pero el acto de mostrar siempre es unipuntual, unificado en torno al autor. La única manera de fragmentar la mostración se daría en una película compuesta por diferentes episodios realizados por diferentes autores. En el cine de ficción de Godard que compone el corpus de nuestra investigación, la mostración siempre está unificada en la persona del autor, planteamiento ya descrito por Susan Sontag, quien defiende que la primera persona paradigmática de las películas de Godard sería siempre la del realizador.

...es la persona responsable de la película que permanece fuera de esta en su condición de mente acosada por preocupaciones más complejas y fluctuantes que las que puede representar o encarnar cualquier película aislada²²⁸. (Brecht 2015:182).

A pesar del carácter unipuntual del mostrador fílmico, que impide ofrecer un análisis fragmentado, sí es característico del discurso fragmentado la presencia de una multiplicidad de deícticos o recurso que gestionan la presentación de información y que apuntan al mostrador, lo que podríamos denominar como mostrador mostrado. Si los deícticos aluden a la narración fragmentada, es porque el propio mostrador se hace presente en el texto rompiendo la omnipotencia virtual del narrador en el mismo. En el discurso unitario, el mostrador permanece invisible, dejando el punto de vista en manos del narrador como construcción virtual o concreta. En el discurso fraccionado, el mostrador se sitúa por encima de todos los narradores englobando el punto de vista narrativo y desplazando el significado del contenido texto (la trama o la acción), al continente, es decir, al enunciado.

Por otro lado, en el discurso fraccionado el mostrador sí está sometido a la fractura en lo que se refiere al punto de vista fílmico, de forma que en nuestro análisis

²²⁸ Idem

identificaremos la configuración e interacción de los tres puntos de focalización propuestos por Gerard Genette, partiendo del esquema de Todorov, la focalización interna, focalización externa y focalización cero.

En lo que se refiere al narrador, el cine de ficción de Godard sí ofrece una completa fragmentación de posiciones narrativas y tipos de focalización. Nuestro análisis identificará la configuración e interacción entre las ocho diferentes posiciones narrativas identificadas por Norman Friedman: omnisciencia editorial, omnisciencia neutral, el Yo como testigo, el Yo como protagonista, la omnisciencia multiselectiva, la omnisciencia selectiva, el modo dramático y la cámara.

A su vez, nuestro análisis de las figuras narrativas, identificará el punto de vista fragmentado que estas figuras adoptan pasando de la focalización interna (ocularización y auricularización internas primaria y secundaria y cero), a la focalización variable y la focalización múltiple.

Mostración mostrada / enunciación enunciada / habla hablante

Nuestro análisis sobre la concepción del cuadro como fragmento, apunta a una fractura del signo desde su interior, una fractura en la relación triádica que lo funda, fractura entre *representamen* e *interpretante*, quebrando el objeto. Sin embargo, tal como defiende Roland Barthes en sus “Elementos de Semiología”, posición que parte de los planteamientos de Saussure, la perspectiva estructuralista sobre la lingüística engloba dos dimensiones, la lengua y el habla. La fractura del discurso al nivel de la lengua se situaría en la fractura del signo visual, la fractura del discurso al nivel del habla lo situamos en la fractura del relato el nivel de mostración y de narración. Bajo el planteamiento de Roland Barthes, frente a la lengua, *el Habla es esencialmente un acto individual de selección y de actualización* proceso que remite a la lógica del *collage* como lógica combinatoria.

(...) en primer lugar, está constituido por las <<combinaciones gracias a la cuales el sujeto hablante puede utilizar el código de la lengua para expresar su pensamiento personal>> (el habla podría llamarse discurso) y también por <<los mecanismos psicofísicos que permiten al propio sujeto exteriorizar estas combinaciones>>.²²⁹
(Barthes 1971:22).

Hjelmslev, según Barthes, ofrece una articulación en tres niveles en la relación Lengua-Habla. En primer lugar está el esquema, que sería la lengua como forma pura, lengua saussuriana en el estricto sentido de la palabra, en segundo lugar está la norma, que es la lengua como forma material definida por cierta realización social, y en tercer

²²⁹ Barthes op. cit.

lugar está el uso, que es la lengua como conjunto de costumbres de una determinada sociedad. La norma sería la que determina el uso y el habla, el uso determina el habla pero, a su vez, es determinado por este y el esquema está determinado por el habla, el uso y la norma.

La mostración mostrada se corresponde con el planteamiento que realiza Merleau-Ponty (uno de los filósofos que más se interesó por Saussure) sobre el esquema lengua/habla. Según Barthes, Merleau-Ponty distingue entre habla hablante (intención significativa en su estado naciente) y habla hablada (patrimonio adquirido gracias a la lengua), planteamiento que lleva a una oposición entre acontecimiento (proceso) y estructura (sistema). Esta oposición entre proceso y sistema se encontraría igualmente en las estructuras de parentesco, lo que nos lleva a las estructuras del mito analizadas por Lévi-Strauss. La estructura del habla nace del carácter inconsciente de la lengua en aquellos que recogen su habla (inconsciente colectivo). Para Lévi-Strauss lo inconsciente no son los contenidos sino las formas, lo simbólico. Según Barthes, esta concepción es la que lleva a Lacan a concluir que el deseo se articula como una cadena de significantes.

(...) lo que induce o deberá inducir a definir de forma nueva lo imaginario colectivo, no a través de sus <<temas>> como se ha hecho hasta ahora, sino a través de sus formas y funciones, o para expresarlo de un modo más claro aunque quizá más somero: a través de sus significantes más que a través de sus significados.²³⁰ (Barthes 1971:27).

En definitiva, el inconsciente colectivo es una construcción articulada mediante cadenas de significantes, cadenas que se articularían, bajo el esquema de Hjelmslev, en la relación entre la norma y el habla, relación basada, según Lévi-Strauss, en una articulación simbólica.

Tal como hemos mencionado en relación a la articulación de la figura narrativa del mostrador en el cine de Godard, esta es una figura unipuntual. Bajo nuestro punto de vista, en la articulación del discurso cinematográfico el acto de mostración se equipara al acto de habla, de forma que el planteamiento de Merleau-Ponty de habla hablada remitiría a nivel cinematográfico a lo que Francesco Casetti describió como enunciación enunciada y que al nivel de construcción de la narración cinematográfica definimos como mostración mostrada.

De la misma manera que la articulación del habla se produce mediante la relación entre norma y habla, en la mostración cinematográfica, el habla, esencia última de la dimensión autoral de la obra, se genera mediante el uso que el hablante (el cineasta) hace de la norma. En el caso de Godard, tal como el propio cineasta ha

²³⁰ Barthes op. cit.

comentado con respecto a su propio cine, la estructura del habla se basaría en una ruptura de la norma: *mi cine es más joven simplemente porque no tiene reglas*.²³¹ (Godard 2010:151).

Si el lenguaje se rompe al nivel del *lectosigno* desestructurando la relación arbitraria entre significante y significado, al nivel del habla, la ruptura se basa en la transgresión de la norma, lo que da entrada al anti-lenguaje. Los diferentes mecanismos que Godard utiliza para romper el habla al nivel de la norma se corresponderían a nivel narrativo con el estatuto del mostrador e irían siempre encaminados a desviar del contenido de la película del tema (contenido) a la expresión (continente). Esta lógica discursiva encuentra su referente estructural directo en el *collage* y en el teatro épico de Brecht a nivel del relato. La traslación del significado al discurso implica poner de relieve la enunciación, fin último de Godard, tal como expresa el mismo cineasta: *hablar y mostrarme hablando, mostrar y mostrarme mostrando*.

Godard lleva la mostración al habla hablante (intención significativa en su estado naciente) para romper el habla hablada dominante (patrimonio adquirido gracias a la lengua). Si lo que configura el inconsciente colectivo (lo simbólico) no son los contenidos sino las formas, lo que Godard viene a quebrar son dichas formas. Romper la forma es romper la norma, volviendo a Hjelmslev, rompe la lengua como forma material definida por cierta realización social. Esta norma se rompe por un uso particular del habla, si el uso según Hjelmslev remite a la lengua como conjunto de costumbres de una determinada sociedad, al situar el habla al nivel del habla hablante que menciona Merleau-Ponty, Godard llevaría la intención significativa a un estado naciente, lo que enlaza con su intención de refundar el lenguaje.

El habla hablante de Godard se articula a través de una amplia confluencia de recursos en los diferentes niveles del discurso que hemos trabajado, en la articulación del cuadro como fragmento mediante todos los planteamientos trabajados en sus diferentes series y subseries genesínicas, en la ruptura de la continuidad visual, y en la desarticulación entre las pistas de audio y vídeo. Todos estos procedimientos contribuyen a desplazar el significado del contenido a la forma, dada la intención de Godard de romper un inconsciente colectivo que bajo el planteamiento de Lévi-Straus se origina en la forma.

Mostración visual de focalización cero y focalización externa

En lo que se refiere a la focalización, al nivel de la mostración Godard parte de la focalización cero, que nunca muestra el punto de vista de los personajes. Este planteamiento se enlaza con la voluntad teatralizante de Godard y su rechazo de la acción como eje que construye la imagen. Si la imagen es mirada y no acción, la imagen

²³¹ Godard op. cit.

nunca será la mirada de un personaje (una acción). Este planteamiento es heredero del principio de distanciamiento brechtiano, que quiere convertir al espectador en observador de una acción, frente al teatro dramático (o imagen-acción deleuziana) que quiere implicar al espectador en la acción.

Por otro lado, el planteamiento de Godard recurre en ocasiones a la focalización externa, especialmente en su última etapa, cuando trabaja la imagen experimental. Mediante este nivel de focalización, Godard da entrada a lo que podríamos denominar como la imagen virtual, la imagen de las cámaras de vídeo de seguridad que pueblan el crucero de *Film Socialisme* y que aluden a la absoluta carencia de identidad de una imagen generada por una cámara deshumanizada, un ojo autónomo que nadie maneja.

Mostración mostrada teatralizante

La finalidad última, como hemos dicho, de la mostración mostrada, es generar un efecto de distanciamiento en el espectador, desplazando el núcleo de la película de la acción a la mirada. Si este procedimiento, a nivel general, se articula mediante las estrategias que trasladan la lógica discursiva del *collage* bajo el planteamiento estructuralista que propone Lévi-Strauss, (cuadro como fragmento, asinconía y discontinuidad visual), la construcción del relato y del discurso como habla remite a los planteamientos del teatro épico de Bertolt Brecht para romper el habla al nivel de la norma.

Forma dramática / Narración - acción	Forma épica / Narración – fraccionada
El escenario encarna un suceso. / La imagen encarna un escenario para la articulación de una acción.	El escenario lo cuenta. / El espacio es discurso. La ciudad de París es el escenario en el que se articula el conflicto entre identidad (edificios antiguos) y capitalismo industrial deshumanizador (edificios modernos).
Implica al espectador en una acción. / Orientación psico-fisiológica del espectador en el M.R.I.	Convierte al espectador en observador de una acción. / La focalización siempre es de nivel cero, nunca es la mirada subjetiva de un personaje (acción) sino la mirada del autor transmitida al espectador.

Consume la actividad del espectador. / El desciframiento de la acción da origen y cierre a la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador. / La fractura del lenguaje al nivel del <i>lectosigno</i> desvía la mirada del espectador de la acción al enunciado activando el pensamiento.
Posibilita sentimientos. / La reacción emocional del personaje ante la acción incita una reacción emocional en el espectador.	Obliga a tomar decisiones. / Al reflexionar sobre la forma del discurso el espectador debe decidir el significado que el discurso le sugiere.
El espectador es implicado en una acción. / Lógica psico-fisiológica del M.R.I.	El espectador es confrontado con ella. / La acción se basa en el conflicto dialéctico que genera la imagen, conflicto que alude al espectador no al personaje.
Se trabaja con la sugestión. / Imagen y sonido sincrónicos crean una atmósfera sugestiva.	Se trabaja con argumentos. / La asincronía implica la reflexión sobre la imagen pura y el sonido puro como argumentación no como sugestión.
Los sentimientos se conservan. / Placer en el espectador.	Los sentimientos se exageran hasta producir conocimiento. / Displacer en el espectador.
El hombre se presenta como algo conocido. / Seres con identidad.	El hombre es objeto de análisis. / Seres en busca de identidad.
El hombre inmutable. / La esencia del personaje se basa en su predestinación a la acción que marca la transición pre heroica al estado heroico.	El hombre mutable e inductor de mutaciones. / El hombre y el espectador pasan de la no identidad a la identidad mediante la activación del pensamiento.
Los acontecimientos se suceden linealmente. / Esquema sensoriomotor acción-reacción.	Los acontecimientos se suceden en curvas. / Ruptura del eje sensorio-motor.
<i>Natura non facit saltus.</i> / Linealidad visual y narrativa.	<i>Facit saltus.</i> / Discontinuidad visual mediante insertos y formatos y colores de imagen.
El mundo como es. / Impresión de realidad.	El mundo como se va transformando. / Ruptura de la impresión de realidad mediante la teatralización, la ruptura del lenguaje y la transformación de la imagen en el estatuto de imagen experimental.

Lo que el hombre puede hacer. Sus instintos. / El personaje actúa guiado por su instinto.	Lo que el hombre debe hacer. Sus motivos. / El personaje es un motivo (ser asignificante), en busca de un motivo (identidad).
--	--

Fragmentación de los narradores y subnarradores: estrategia impositiva

La confluencia de posiciones narrativas y puntos de focalización ha sido considerada por muchos autores como uno de las más importantes mecanismos de fragmentación discursiva utilizados por Godard. La autora que ha analizado este procedimiento en mayor profundidad es, una vez más, Susan Sontag, que vino a calificarlo como *estrategia impositiva*, a la que describe de la siguiente manera: *superponer varias voces para superar eficazmente la diferencia entre la narración en primera persona y la narración en tercera persona*²³². (Sontag 1981:180).

Consideramos que la alternancia de voces narrativas, que dota a las películas de Godard de diferentes niveles de ficción y realidad conjugados al mismo tiempo, se basa fundamentalmente en el juego entre el interior y el exterior entendidos como fondo y forma. Los narradores fluctúan entre el mundo diegético y el discurso externo, exterior al argumento, de forma constante y sistemática.

Para Sontag, el objetivo último de este procedimiento sería dotar a las películas de un mayor contacto con la realidad al reforzar la perspectiva autoreflexiva: *en aras de la verdad, hay que hacer que el medio cinematográfico se manifieste ante el espectador*²³³ (Sontag 1981:181). Bajo nuestro punto de vista la fragmentación narrativa se basa en la disociación entre contenido (tema) y continente (forma), mecanismo que funciona como traslación al cine de la lógica discursiva del collage plástico en su disociación entre dibujo y color e igualmente entre temática y contenido trasladando el significado de lo representado a la forma de representarlo.

A la hora de construir estos mosaicos de voces narrativas, hemos detectado tres procedimientos generales: la presencia de narradores con función múltiple, la presencia de diversos narradores o la utilización de textos que desempeñan una función narrativa.

²³² Sontag op. cit.

²³³ Idem

Narradores situados entre *el adentro* y *el afuera*

Si bien la figura del narrador en su acepción clásica es una voz con una funcionalidad única, encontramos dentro del corpus cinematográfico analizado muchas películas en las que una misma voz narrativa puede ocupar posiciones diferenciadas. La primera vez que encontramos un narrador de estas características es en la película *El soldadito* en la que el protagonista, Bruno, actúa como narrador en un doble sentido, unas veces ofrece la posición de focalización interna que siguiendo el esquema de Friedman sería *Yo como protagonista*, es decir, un narrador que habla en presente de sus sentimientos, y en otras ocasiones ofrece una focalización externa, es decir, narra en pasado como un agente que está fuera de la historia, ofreciendo planteamientos contextuales de carácter literario no sometidos a la subjetividad del personaje.

Focalización interna / Yo como protagonista:

Over Bruno: El color del cielo me recordó al cuadro de Paul Klee. ¿De dónde vienes? ¿Dónde estás? ¿A dónde vas? A veces tengo la sensación de que he desaprovechado el tiempo. ¿Verónica tenía los ojos color gris Velázquez o gris Renoir?

Focalización externa:

Over Bruno: Intermediarios, banqueros, vendedores, paracaidistas e hijos de papá se implicaban en la guerra secreta a un ritmo cada vez más sangriento.

En algunas ocasiones, incluso, la voz over del personaje-narrador en posición de focalización interna comenta la acción que vemos en pantalla sin sonido ambiente. Un ejemplo lo encontramos en una secuencia en la que Bruno viaja en tren y vemos que se acerca a hablar con un hombre pero no oímos lo que dice. Entonces escuchamos su voz en over dirigiéndose directamente al espectador: “Le pregunté si tenía fuego”. Esta interacción entre el narrador y la enunciación establece una dialéctica entre la forma (película) y el contenido (historia de un miembro de Frente de Liberación Nacional Argelino) rompiendo la barrera entre enunciación y diégesis.

Este tipo de narrador también lo encontramos en *Pierrot el loco*. En esta película, el protagonista, Ferdinand, alterna una focalización externa que rompe la separación entre contenido (argumento) y continente (película) mediante la lectura en over de textos al margen del argumento o la enunciación de los títulos de las diferentes partes de la película (lo que evidencia un personaje-narrador que habla de la película como película) y una focalización interna (personaje narrador hablando de la trama)

ofreciendo comentarios que responden a pensamientos de su personaje presentados a modo de diario.

Focalización interna:

Over Ferdinand: Vivimos de caza y pesca. Martes: nada (...) Sentimientos del cuerpo. Los ojos. Paisajes humanos. La poesía brota de las ruinas. (...) Viernes: el escritor elige... libertad de los otros.

Focalización externa:

Over Ferdinand: Velázquez, pasados los 50 años, no pintaba cosas definidas. Erraba alrededor de los objetos en el crepúsculo. Sorprendía la sombra y la transparencia, las palpitaciones coloreadas y las convertía en el centro invisible de su sinfonía silenciosa...

La confluencia de personajes narradores que alternan una focalización externa ofreciendo comentarios acerca de la trama con una focalización interna ofreciendo reflexiones personales volvemos a encontrarla en *Origen U.S.A* en el personaje de Paula, la protagonista. En esta ocasión Godard integra de manera orgánica en la voz de la narradora la articulación dialéctica entre el interior y el exterior, el mundo diegético y la película como un rodaje. De nuevo el personaje-narrador muestra autoconciencia de la película como película disociando la separación entre lo exterior y lo interior. La protagonista reflexiona tanto sobre el rodaje como sobre su estatuto como personaje del mismo.

Over Paula: Para recuperar las pertenencias de Richard, volví a la tarde a la dirección que me habían dado. Hacía un tiempo perfecto para rodar en color.

OVER Paula: Richard, mi rey. ¿En qué tragedia de segunda interpreto el nuevo papel para ti?

Una variación sobre este planteamiento es la presentación de una omnisciencia multiselectiva puntual fraccionada entre la diégesis y el hecho profílmico, es decir, dar la posibilidad a diversos personajes de actuar tanto como personajes como a modo de narrador de forma puntual dirigiéndose directamente al espectador. Esta estructura vuelve a plantear el conflicto dialéctico entre el adentro (diégesis) y el afuera (película) mediante personajes-narradores que habitan ambos espacios. En *Una mujer es una mujer* este procedimiento se lleva a cabo con cada uno de los personajes. Algunos ejemplos los encontramos cuando Jean Paul Belmondo mira a cámara y dice “Ella se

va”, cuando escuchamos los pensamientos del novio de Ángela en over (“la gente suele admirar la Torre Eiffel. Pero yo prefiero a Ángela, que es todo un monumento”) o cuando la propia protagonista se dirige a los espectadores para hacer incisos al margen de la trama como “antes de representar nuestra pequeña farsa saludemos al espectador” o “tanto en la comedia como en la tragedia, a la altura del acto 3 la heroína duda. Su destino está en juego. El viejo Corneille y el joven Moliere llaman a esto suspens...ión”.

En *Banda aparte* encontramos una variación de este procedimiento. Ya no es un personaje el que oscila entre la focalización interna y externa o entre su estatuto de personaje o narrador externo, lo que fluctúa es el estilo del narrador reflexionando sobre la diégesis de forma interna, como un mundo sólido y cerrado, y otras de forma externa, como una realidad exclusivamente cinematográfica. El narrador de *Banda aparte*, siempre en focalización externa, alcanza un nivel tan elevado de autoconsciencia discursiva que llega a presentar a la mitad del metraje un resumen de la trama para los espectadores que se incorporan a la sala.

Narrador con punto de vista externo a la diégesis:

Over Narrador: Para los espectadores que entran ahora en el cine, podemos decirles algunas palabras escogidas al azar: Hace tres semanas. Un montón de dinero. Unas clases de inglés. Una casa junto al río. Una chica romántica... (...) Ahora es tiempo para abrir un segundo de paréntesis, para describir los sentimientos de nuestros personajes....

Narrador con punto de vista interno a la diégesis:

Voz Over Narrador: Un pensamiento cruzó la mente de Odile como una nube oscura: Arthur la miraba siempre como una sombra enmascarando su vista, como si hubiera un océano de indiferencia entre ellos.

La duplicidad de funciones entre el personaje como narrador extradiegético e intradiegético también llega a afectar al propio cineasta de forma que Godard compagina, en ocasiones, su función como mostrador con la función de narrador. Por un lado ofrece reflexiones sobre el ámbito en el que se desarrolla la trama y por otro, presenta a los actores y sus personajes rompiendo, una vez más, la frontera que separa la mostración y lo mostrado. Este procedimiento se articula en *2 ó 3 cosas que sé de ella*.

Voz Over Godard 1: El 19 de agosto, un decreto sobre los servicios del Estado en la región parisina se publica en el diario oficial. Dos días después el Consejo de Ministros nombra a Paul Delouvrier prefecto de la región parisina...

Voz Over Godard 2: Ella es Marina Blady. Lleva un jersey azul noche con dos rayas amarillas. Es de origen ruso. Tiene el pelo castaño oscuro o marrón claro. No sé exactamente.

La oscilación de los personajes entre su estatuto como personaje y su estatuto como narradores se presenta en algunas ocasiones como el libre fluir de sus pensamientos de forma inconexa y fragmentaria, lo que podríamos denominar como omnisciencia fragmentada de focalización interna. Este procedimiento lleva la articulación del *Yo como protagonista* como una entidad fragmentada cuyos pensamientos se ofrecen a modo de *collage*. Este procedimiento podemos encontrarlos en numerosas películas de Godard pero la primera vez que se utiliza es en *Una mujer casada*. Un fragmento representativo de este planteamiento lo encontramos en una secuencia en la que vemos a la protagonista vestirse tras haberse acostarse con su amante mientras escuchamos su voz en over describiendo pensamientos y emociones de forma discontinua.

Over mujer protagonista: Quizá lo ha olvidado. / Los celos. / ¿Cuándo vuelve? / Es bonito el vestido. / Se lo voy a decir. / Es peligroso. / Pero no me escuchas. / La libertad. / El placer. / Sin ver nada. / ¿Por qué esa pregunta? / Tenía miedo de llegar tarde. / La vida en general.

A partir de su tercera etapa, Godard ofrece una ruptura radical entre el mundo diegético y el universo profílmico de forma que ambos se interrelacionan sin que haya una frontera clara que los separe. Este planteamiento lleva al extremo el concepto del centro de indeterminación de la imagen-tiempo deleuziana como una imagen que habita al mismo tiempo lo real y lo ficticio siendo lo real la propia película como película y lo ficticio, una dramatización teatral, un medio teatralizado para llegar a una nueva dimensión de lo real.

En *Numéro Deux* uno de los personajes de la película, el personaje de la madre, se encarga de presentar la propia película.

Voz Over femenina: Esta película que se llama Número Dos nos muestra esto. Cosas increíbles. Cosas cercanas, ordinarias. Lo que molesta y lo que gusta. ¿Dónde pasa esto? Ves, el deseo no es sencillo. Bueno, eso creo. Creo que la angustia es sencilla. Pero no el placer. Creo que el paro sí es sencillo, pero no el placer.

En *Pasión* la doble dimensión de las figuras narrativas como entidades que habitan tanto la ficción como el hecho profílmico, se extiende a los propios actores, técnicos y creativos que trabajan en la película, quienes se convierten en figuras

narrativas que reflexionan sobre la propia película. Este planteamiento viene subrayado por el hecho de que los personajes conservan el nombre original de los actores, lo que viene a situarlos como entidades dobles. Al comienzo de la película se suceden imágenes de la protagonista (Isabelle Huppert - Isabelle) en su trabajo cotidiano, e imágenes del rodaje que está llevando a cabo el protagonista, un director de cine llamado Jerzy (Jerzy Radziwilowicz). Mientras observamos estas imágenes, el narrador le pide a diversas personas que le hablen de la película (comentarios ofrecidos también en voz over) como a la script (Sophie Lucachevski), al actor Patrick Bonnel o al director de fotografía Raoul Coutard. Estos comentarios aluden de forma indefinida tanto a la película que rueda el personaje en la trama como a la propia película que rueda Godard.

Voz Over Narrador: Srta. Lucachevski ¿qué historia es esta?

Voz Over Sophie Lucachevski: No es una mentira sino algo imaginado. Nunca es pura verdad pero tampoco lo contrario. Pero es distinto a la realidad exterior por las aproximaciones calculadas a la verosimilitud.

Voz Over Narrador: Señor Bonnel. ¿Qué historia es esta?

Voz Over Patrick Bonnel: Es que esta composición tiene huecos, espacios mal ocupados. No examine la construcción ni los planos. Como Rembrandt mire a los humanos atentamente, detenidamente, a la boca y a los ojos.

Voz Over Narrador: ¿Qué historia es esta señor Coutard?

Voz Over Raoul Coutard: No hay historia. Todo está bien iluminado, izquierda, derecha, de arriba abajo, de delante a atrás. No es una ronda de noche sino una ronda de día iluminada por un sol bajo en el horizonte.

Este procedimiento volverá a recuperarse más adelante cuando observamos las imágenes que el director en la ficción rueda para su película y escuchamos la voz en over del director de fotografía Raoul Coutard convertido en narrador. Raoul Coutard rompe la barrera entre hecho profílmico y diégesis ya que es director de fotografía de la película situada en el interior de la diégesis (el rodaje dentro de la película) y en el exterior (hecho profílmico) pues es el director de fotografía de la propia película que Godard rueda.

Voz Over Raoul Coutard: Fíjese señor, que en el sitio que ocupa en una esquina oscura del cuadro, abajo, en segundo plano, entre uno de rojo oscuro y el capitán de negro, esta luz excéntrica es más activa cuanto más pasivo es el contraste de su entorno. Y, sin precauciones extremas, esta exposición de luz accidental sería suficiente para desorganizar el cuadro.

La fractura entre el afuera (hecho profílmico) y el adentro (mundo diegético), se desplaza en ocasiones de las voces narrativas a los propios personajes, ofreciendo una mirada lúdica e irónica sobre la representación, planteamiento que traslada al cine la máxima de Pirandello de los “Seis personajes en busca de autor” a un grupo de actores

en busca de una película. Este planteamiento lo encontramos en *Nombre: Carmen* película en la que incluso el propio Godard habita ambos universos. Cuando al principio de la película Carmen visita a su tío (Godard), paciente de un psiquiátrico, para pedirle permiso para rodar en una casa que este tiene en la costa, este ofrece respuesta que le sitúan tanto en la ficción (diégesis) como en la realidad (película en construcción). Volvemos al cine dentro del cine en una imagen que habita un espacio indeterminado entre la ficción y la realidad.

Carmen: ¿Quieres saber por qué he venido?

Godard: Claro, serviría para un buen diálogo.

Continuando con esta dinámica, cuando Carmen le comenta a su compañero Ella que ha conseguido que su tío les deje la casa, su compañero contesta que no es una buena idea, ya que se supone que lo iban a planificar todo al detalle. Ella le contesta “¿en serio?”, y él responde “no, estamos improvisando”. Finalmente, Godard rompe de manera radical la separación entre el mundo de la ficción y el mundo diegético al anunciar una toma en la que interviene como personaje, a modo de actor – director y claquetista, unificados en una misma persona.

La oscilación de la voz narrativa entre *el adentro* y *el afuera* volverá a ser recuperada en *Elogio del amor*, película en la que Godard vuelve a ofrece una lógica similar a la que presentaba en *Passion*, mediante la presentación de una película que tarta sobre la creación de otra película. Godard habla de las tres edades del amor asociadas a las tres edades del lenguaje y para ello habla de un director de cine (Edgar) que quiere filmar una película sobre las tres edades del amor. El director – personaje se convierte en narrador de la película a la que él, a su vez, pertenece.

Voz Over Edgar: Tenemos un proyecto, trata sobre la historia de tres parejas: joven, adulto y viejo y esta cosa es una de las cuatro etapas del amor, el encuentro, la pasión física, la separación y luego la reconciliación.

Aparte del personaje-narrador, la quiebra del universo diegético y el universo profílmico vuelve a articularse mediante los diálogos de los personajes. Un personaje en primer plano ofrecerá un planteamiento del propio Godard, reflexión que implica igualmente la película a la que el personaje pertenece: *Las cosas están delante de nosotros, ¿por qué inventarlas?*

Omnisciencia multiselectiva

La omnisciencia multiselectiva planteada por Norman Friedman se presenta como la técnica mediante la que el lector llega al conocimiento de la historia partiendo de la combinación de los puntos de vista de varios personajes. Esta técnica narrativa es la que más directamente se emparenta con el discurso fraccionado al fragmentar el relato en una multiplicidad de miradas situadas en el mismo grado de relevancia. Esta articulación obliga al espectador a formular sus propias conclusiones ya que ningún narrador aglutina el relato sino que este se muestra quebrado en una polifonía de voces dispares. La utilización que Godard ofrece de esta técnica lleva la fragmentación más allá de la multiselección de perspectivas al ofrecer, en muchas ocasiones, planteamientos que trascienden la trama y los pensamientos de los personajes para convertirse en reflexiones especulativas sobre temas de carácter filosófico e incluso científico.

La primera vez que Godard utiliza este procedimiento es en *Alphaville*, combinando la voz narrativa del protagonista, Lemmy Caution, con la de la máquina o inteligencia superior que gobierna la ciudad de *Alphaville*, Alpha. Estas dos voces se suceden a lo largo del metraje de forma constante e indistinta sin que aparezcan justificadas necesariamente por la acción dramática. La voz over del protagonista -narrador incide en aspectos de la trama, mientras que la voz de Alpha está destinada a retratar el universo de la ciudad de *Alphaville*, donde se desarrolla dicha trama, describiendo un mundo dominado por la lógica y carente de emociones y sentimientos que funciona como distopía de la sociedad del momento.

Voz Over Lemmy Caution: Se llamaba Beatrice. Me dijo que era una seductora de clase 3. Me impresionó la tristeza y la dureza de su rostro. Estaba claro que algo no marchaba bien en la capital de esta galaxia...

Voz Over Alpha: Los hombres corrientes no son dignos de las posiciones que ocupan en el mundo. El análisis de su pasado automáticamente nos lleva a esa conclusión. Por consiguiente, deben ser destruidos, es decir, transformados.

La funcionalidad de la voz narrativa de Alpha va más allá del argumento de la película para constituir una reflexión sobre cómo sería un mundo en el que se suprimiesen los sentimientos y dominase la razón. Si anteriormente hemos hablado de voces narrativas que rompen la frontera entre diégesis y universo profílmico, en este caso nos encontramos con una voz que pertenece al universo narrativo (la trama) y a otra que articula un mundo especulativo, estableciendo un contraste entre ficción (mundo diegético) y pensamiento (dimensión situada más allá de la diégesis).

La alternancia de voces narrativas al nivel de omnisciencia multiselectiva, en otras ocasiones, no se da a lo largo de toda la película sino en momentos aislados como

sucede en *Pierrot el loco*. Ya hemos mencionado con respecto a esta película que la voz del protagonista, la de Ferdinand, alterna sus facetas de personaje y narrador, sin embargo, en momentos concretos de la película se le une como narradora Marianne, el personaje interpretado por Ana Karina, ocupando ambos tanto una dimensión interna (diégesis) como externa (mirada profílmica). Ambas voces se utilizan para componer un fragmento de omnisciencia multiselectiva fraccionada a modo de *collage* y utilizada como una reflexión metadiscursiva sobre el lenguaje.

Over Marianne: Ferdinand baja en la estación de...

Over Ferdinand: ...Toulon.

Over Marianne: ...se ve por las calles, por el puerto vive...

Over Ferdinand: ...en el hotel Little Palace.

Over Marianne: ...busaca a...

Over Ferdinand: ...Marianne.

Over Marianne: ...No la encuentra. Pasan los días. A veces Ferdinand duerme en los cines. Continúa con su diario.

Over Ferdinand: ...las palabras aclaran las tinieblas.

Over Marianne: ...de la cosa que dicen en efecto.

Over Ferdinand: ...aunque se mezclen con la vida diaria.

Over Marianne: ...¿no conserva el lenguaje la pureza?

La película en la que la alternancia de dos voces narrativas es más evidente por su desarrollo sistemático es *Masculino, femenino*, en la que se suceden constantemente los comentarios en over de la pareja protagonista, Paul y Madeleine. Estos comentarios se refieren tanto a elementos de la trama como a reflexiones personales de los personajes.

Voz Over Paul: Los tiempos habían cambiado. Era la época de James Bond y de Vietnam. Un gran viento de esperanza se había levantado en la izquierda francesa en vísperas de las elecciones de diciembre. Tenía 31 años desde hace dos años. Con Robert, recorriamos París pegando carteles. Mientras tanto mis asuntos con Madeleine también progresaban. Me presentó a Elisabeth. Robert se interesaba por Catherine que debía ser virgen aún pero quizá ya tenía el espíritu de una futura militante.

Voz Over Madeleine: París, 25 de noviembre de 1965. Tengo un abrigo azul. Elisabeth bordada de blanco. Vivo en su casa, frente al metro aéreo. El aire es fresco. Hemos comido en el snack de la calle Marboeuf. Paul me ha besado por segunda vez. Me da igual. Mi primer disco sale pasado mañana. Ójala funcione. Me compraré un Morris Cooper. Me gusta que Paul esté enamorado de mí, eventualmente acostarme con él pero que no se ponga pesado.

Mediante la técnica de la omnisciencia multiselectiva, Godard también procede a quebrar la frontera entre el mundo de la ficción propuesto por la película y un mundo especulativo ajeno a la misma a nivel diegético. Este planteamiento podemos encontrarlo en diferentes momentos en la película *Week-End*. Un ejemplo lo localizamos cuando los protagonistas cogen una manzana en la que ven un gusano y escuchamos en over los pensamientos que esta imagen les sugiere, pensamientos absolutamente desconectados de la trama.

Voz Over Roland: No sabemos nada.

Voz Over Corinne: Lo ignoramos todo de nuestra propia naturaleza como ignoramos la naturaleza del gusano.

En otras ocasiones, la conciencia multiselectiva se extiende más allá de los personajes protagonistas para dar cabida a otros personajes anónimos que aparecen en la trama de forma muy puntual, disgregando el argumento en una multiplicidad de situaciones anecdóticas que fracturan la linealidad de la acción introduciendo una mirada documental o teatral. La película *Todo va bien* sigue el esquema narrativo de la conciencia multiselectiva, mostrando de forma ocasional los pensamientos de la pareja protagonista en over, pero dando cabida en una ocasión a la narración en over efectuada por la obrera de una fábrica que explica su trabajo diario. Este procedimiento se repite en esta misma película en una escena en la que vemos un manifestante que ha aparecido muerto en un río y planos de diferentes personas observando cómo le sacan del agua. Mientras se muestra estas imágenes, la voz en over de una chica anónima lee una carta acordándose el chico fallecido.

Este procedimiento volvemos a localizarlo en *Passion*, película en la que, como hemos mencionado, las voces narrativas se corresponden a las de los actores, técnicos y creativos que intervienen en la propia película. Si bien este procedimiento se mantiene a lo largo de todo el metraje, en una escena puntual en la que el personaje femenino protagonista charla con sus compañeras de trabajo en una fábrica, la charla se interrumpe y escuchamos el pensamiento en over de una de las chicas, personaje que solo aparece en este preciso momento pronunciando estas palabras en over: *Podemos escribir: hay que trabajar el amar o amar el trabajar*. El hecho de dar cabida a reflexiones tan puntuales y desconectadas de la trama funciona igualmente como una estrategia de distanciamiento que aleja al espectador de la progresión de la acción para activar su pensamiento incitándole a la reflexión. El espectador no abandona su identidad para seguir a los personajes sino que la propia película le hace reafirmar su identidad apelando a su pensamiento.

Si la omnisciencia multiselectiva implica fragmentación en la focalización narrativa, esta puede a su vez experimentar un nivel superior de fragmentación mediante

la descomposición de las frases en over que desarrollan los personajes en diferentes piezas que se suceden y se superponen de forma que resulta realmente complicado asimilar el contenido de las voces alternantes. Este esquema podemos encontrarlo, entre otras, en *Nouvelle Vague*, película en la que todos los diálogos giran en torno a la posibilidad e imposibilidad del amor, planteamiento vinculado a la posibilidad o imposibilidad de la comunicación determinada por la incapacidad del lenguaje para comunicar. En el ejemplo seleccionado se combinan los pensamientos en over de dos personajes, voces que aparecen asociadas al final del plano con la conversación que mantienen otros personajes en un plano diferente. Este ejemplo ilustra el planteamiento que ofrece la película acerca de la incapacidad del lenguaje para comunicar. Lo que hace especialmente difícil de asimilar la combinación de voces narrativas en over es el hecho de que las frases se superponen quedando inconclusas, lo que lleva la metáfora de la incomunicación desde los propios personajes hasta el espectador.

Voz Over Roger: No entiendes mi silencio. Tú hablas, hablas... ¿Cómo vas a entender que también hay otros? Otros que existen, que piensan, que sufren... que viven. Solo piensas en tí.

Voz Over Elena: Pienso: el amor es una creación...

Voz Over Roger: Viviremos...

Voz Over Elena: ...es el sabor de la perfección.

Voz Over Roger: ...cuando cambies...

Voz Over Elena: ...Sin embargo, está tomando a una mujer como ella es, libre
...

Voz Over Roger: ...¿por qué pedirle a alguien que cambie?

Voz Over Elena: ...a la que se permitió ser ella misma.

Voz Over Roger: ... Si cambio, ya no soy quien soy. Y si no soy eso ...

Voz Over personaje masculino anónimo: ¿Podría ser que nuestra visión del pasado es falsa ya que siempre hemos visto conjuntos de hombres, pero nunca a quienes esos conjuntos agrupaban... porque era extranjeros... o enfermos?

Finalmente, esta secuencia se cierra con la reflexión en over de un narrador anónimo situado en una esfera superior y al margen de los personajes anteriores.

Voz Over narrador: Rara vez formamos nuestra propia conciencia; Nos dejamos poseer. Y el acoplamiento de estos dos verbos es obscuro.

La presentación fragmentada mediante la que se articula la omnisciencia multiselectiva implica la presentación de frases en over que quedan inconclusas para ser retomadas y cerradas más adelante o la presentación de frases que se repiten de forma

intermitente como *leitmotivs* siendo la frase más recurrente en *Nouvelle Vague: Las mujeres aman el amor. Los hombres aman la soledad*. Esta superposición e intercalación de voces narrativas fragmentadas y discordantes convierte la pista de audio en un continuo sonoro sometido a diferentes modulaciones. El hecho de que el audio de *Nouvelle Vague* fuese editado al completo por el sello ECM incluyendo tanto música como sonido ambiente y diálogo, ilustra el trabajo de Godard sobre la pista sonora como un trabajo que concibe el sonido como un signo puro cuyas modulaciones no se limitan a apoyar la imagen sino que alcanzan una entidad propia. El hecho de que el sonido se libere de su servidumbre a la imagen implica una fractura en el primer nivel, el *lectosigno* (ruptura del lenguaje), para formar un lenguaje nuevo en el *genesigno*, una articulación alternativa a la norma del habla habitual.

El nivel máximo de ininteligibilidad de las voces de los diferentes narradores en over ocurre cuando varias voces convergen al mismo tiempo de forma que resulta muy complicado asimilarlas a la vez. En *Allemagne 90 neuf zero* y en *Elogio del amor*, la superposición de voces narrativas en over llega a fusionar en un mismo plano diferentes lenguas ofreciendo frases de un narrador en francés y de otro en alemán o inglés, planteamiento mediante el cual Godard sitúa la incomunicación en un nivel superior ofreciéndola como metáfora de la propia incomunicación entre países de Europa en una reflexión sobre la caída del muro de Berlín en una película o sobre la guerra de Kosovo en la otra, presentada como una guerra que afectó a Europa y su identidad como continente y como concepto.

La última variación a la que Godard somete este método es a la intercalación en paralelo de voces narrativas que ofrecen formatos discursivos diferenciados, procedimiento que encontramos en *Film Socialisme*. Mientras vemos imágenes del crucero que ocupa la primera parte de la película, escuchamos la voz de una mujer que responde a preguntas formuladas a modo de entrevista, con la de un narrador que ofrece reflexiones de carácter metadiscursivo sobre el propio cine.

Voz Over Mujer: Tiene toda la razón: yo no amo a ningún pueblo. Ni francés, ni norteamericano, ni alemán. Ni al pueblo judío, ni al pueblo negro...

Voz Over Hombre: Con sus ojos hendidos...

Voz Over Mujer: ...amo únicamente a mis amigos...

Voz Over Hombre: ...formato dólar...

Voz Over Mujer: ...cuando los hay...

Voz Over Hombre: ...cinemascope...

Voz Over Mujer: ...nada más...

Este fragmento ilustra la completa indeterminación y carencia de fronteras (inconmensurabilidad de nuevo) a la que Godard somete a sus figuras narrativas y los

planteamientos que estas figuras ofrecen. Si bien los planteamientos son muy diversos, los ejes esenciales en torno a los que reflexionan las voces narrativas son la identidad, la incomunicación y el lenguaje.

Insertos paratextuales

Uno de los rasgos que convierten a las películas de ficción de Godard en obras de *collage* es la confluencia de diferentes medios de expresión artística en una misma obra. Si Godard concibe la pantalla de cine como la superficie capaz de articular un discurso renovado que reúna las múltiples identidades resultantes de la fractura del discurso totalizador, su voluntad de aunar todas las artes se convierte en uno de los procedimientos que mejor ilustra este planteamiento. En las películas de Godard encontramos teatro, fotografía, música, pintura, escultura y por supuesto, el texto escrito presentando tanto como voz narrativa como a modo de cita literaria o filosófica.

La inclusión de textos ya sea mediante su filmación en soportes publicitarios o en productos, como ya hemos analizado, o mediante su presentación directa en la pantalla a modo de inserto, es una práctica habitual en las películas de ficción de Godard desde sus primeros títulos. Esta práctica enlaza directamente con el mecanismo de distanciamiento mencionado en el teatro de Bertolt Brecht, basado en la inclusión de carteles y proyecciones en el fondo del escenario. Brecht alternaba a la narración oral con la escrita gracias a la aparición del narrador en distintos momentos de la historia y a la utilización de carteles y proyecciones, estrategia que permite generar distanciamiento en el espectador, impidiendo que se identifique con la historia o sus personajes. A su vez, tal como señalaba el propio Brecht, esta estrategia articula una representación fragmentada.

Por otro lado, la inclusión de textos, que se presenta como un mecanismo evidente de intertextualidad narrativa, fracciona una vez más los límites de la diégesis haciendo que esta se convierta en una articulación permeable capaz de dar cabida a todo tipo de componentes visuales y textuales extraídos del inmenso acervo cultural que maneja la mente de Godard. Las citas textuales son utilizadas tanto de forma diegética como metadiscursiva. La inclusión de textos en el cine de Godard explota la transtextualidad a un nivel cada vez más frecuente y de manera cada vez más intrusiva en la propia diégesis, tal como defiende David Bordwell, *De forma drástica comienza las sospecha de que cada plano o frase puedan ser tratados transtextualmente*²³⁴. (Bordwell 1996:312).

Las diferentes articulaciones textuales que presenta Godard nos remiten a los planteamientos de Mijail Batjin, quien distingue entre un discurso directo o inmediato (enunciado denotativo para Kristeva o monofónico para Todorov), un discurso

²³⁴ Bordwell op. cit.

representado u objetivado (enunciado objetual para Kristeva) y un discurso en el que en la palabra existe un indicio intencional de la palabra ajena (enunciado ambivalente para Kristeva). Este tercer tipo de discurso distinguiría entre una variante pasiva (palabra ajena indefensa, como en la parodia) y una variante activa (la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor) y es este tipo de discurso, el que describe el procedimiento de Godard, utilizado como mecanismo de fragmentación. Julia Kristeva concibe la intertextualidad como el campo de trasposición de diversos sistemas significantes, siendo el texto un espacio en el cual se cruzan y entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos. Esta concepción apunta en la misma dirección que la transtextualidad acuñada por de Gerard Genette definida como *todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos*²³⁵. (Genette 1989:75).

La introducción del texto escrito en el cine de Godard se articula, fundamentalmente, mediante el procedimiento transtextual de la paratextualidad, referido a la relación del texto con su “paratexto”, entendiendo por éste los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, o prólogos.

La producción cinematográfica de ficción de Godard se abre con la inclusión de un texto bajo el procedimiento de paratextualidad. Si la primera etapa del cine de Godard se construye como una reflexión irónica sobre los géneros del cine americano, la frase que abre su filmografía articula esta intención. Se trata del texto que aparece como primer inserto en *Al final de la escapada*: “Este film está dedicado a la Monogram Pictures”. La Monogram es una productora americana de películas de serie B, siendo el género negro uno de los más habituales. Mediante este texto, Godard presenta el cine negro de serie B como el universo al que pertenecen el conjunto de enunciados o planteamientos cinematográficos a los que se referirá la película. Este esquema narrativo se presentaría igualmente como un mecanismo de architextualidad, procedimiento referido por Genette y cuya articulación se basa en emparentar textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos. En este caso, la architextualidad se basa en la relación (basada en una mirada irónica) que Godard establece entre su película y el género negro de serie B.

La primera vez que Godard introduce un texto en el interior de la película es en una secuencia de *Una mujer es una mujer* en la que se superpone el texto sobre la imagen: *Emile se toma demasiado en serio a Ángela porque la quiere. Irrupción del narrador*. En este caso, que se correspondería de nuevo con una práctica de paratextualidad, no sólo se incluye el texto con una función narrativa sino que además se presenta el mismo texto como actividad del narrador, fracturando de nuevo la frontera entre diégesis y hecho profílmico. Esta manera arbitraria y caprichosa de construir la estructura narrativa hace de la fragmentación un juego sin clausura, abierto a una multiplicidad de identidades y soportes.

²³⁵ Genette op. cit.

En algunos la paratextualidad se utiliza para articular títulos de las diferentes partes de la película, emparentando el relato cinematográfico con la novela mediante la división en capítulos. En *Vivir su vida*, el comienzo de cada capítulo ofrece un breve resumen de los diferentes elementos de la trama que veremos posteriormente, como por ejemplo: “1. Bar. Nana quiere dejar a Paul – el Flipper” o “3. La portera. Paul. La pasión de Juana de Arco. Un periodista”. En algunos ejemplos, los elementos que mencionan estos textos son aspectos de la trama pero en otros son comentarios sobre la misma como “Nana vive su vida” o “Nana se pregunta si es feliz”. Esta articulación lleva a restar importancia a la propia trama, ya desvelada, para centrar la mirada en la imagen y los sonidos, auténtico contenido visual y sonoro a desvelar.

A partir de su tercera película, los textos se van haciendo cada vez más frecuentes pasando de ser elementos anecdóticos a una de las piezas esenciales de la construcción narrativa. En *Los Carabineros* son los textos insertados en medio de las secuencias los que hacen avanzar la trama y desarrollan la historia mientras que la secuencia en sí deja de ilustrar la trama para articular imágenes y sonidos puros. En este caso los textos funcionan de manera muy similar a los intertítulos de las películas mudas articulando una metareflexión discursiva que va más allá de los límites de la diégesis. Estos textos están redactados en primera persona simulando, en la mayoría de los casos, ser las cartas que los protagonistas envían a sus novias desde los diferentes frentes bélicos en los que se encuentran destinados como soldados. En unos casos los textos incluyen reflexiones de los personajes y, en otros, menciones a los sucesos que han tenido lugar. Algunos ejemplos serían: “Nos han llevado en camiones al norte de Silesia para llevar a cabo los fusilamientos y controlar las ejecuciones” o “Sembramos la muerte entre las familias y cumplimos nuestra sanguinaria misión. Algunas veces obligamos a la gente a tumbarse sobre los cadáveres de los que acaban de morir y les fusilamos en esa posición”. La extensión de los textos implica la fractura de la distinción entre el cine y la literatura siendo la pantalla de cine la única superficie artística capaz de articular la fusión de ambos registros.

En *Una mujer casada* Godard utiliza los textos como intertítulos mostrándolos de manera esporádica, en momentos de transición entre secuencias, para identificar algunos temas abstractos que se tratan en el contenido de la película pero desvinculados de la trama. En este caso concreto, los temas que aparecen serían: 1. La memoria. 2. El presente. 3. La inteligencia. 4. La infancia. 5. La java. 6. El placer y la ciencia. 7. El teatro y el amor. En *Pierrot el loco* este procedimiento es sustituido por comentarios en over de los personajes que adquieren la función momentánea de narrador enunciando el título de cada capítulo o fragmento. En ambos casos, los títulos insertados de forma diseminada fragmentan el discurso en diferentes porciones narrativas en una estructura reflexiva y discursiva que incita al pensamiento alejando de nuevo al espectador de la acción.

En *Masculino, femenino*, Godard empieza a utilizar estos textos para ofrecer reflexiones personales sobre la película. En la mayoría de los casos, se trata de mensajes de contenido político, filosófico o metadiscursivo ofreciendo planteamientos sobre el propio cine. El hecho de que estos planteamientos estén solo indirectamente relacionados con el argumento, vuelve a generar un distanciamiento del espectador con la acción. Algunos ejemplos de este tipo de textos son: “El trabajo humano resucita las cosas de entre los muertos” o “El filósofo y el cineasta comparten una manera de ser. Una visión del mundo que es la de una generación”.

En *2 ó 3 cosas que se de ella* aparte de alternar su función narrativa como mostrador y narrador en over, Godard vuelve a utilizar los textos como vehículo narrativo. En esta ocasión los textos se refieren tanto a elementos de la trama como a conceptos intelectuales que el cineasta trabaja en el contenido de la obra. Algunos ejemplos son: “Ella: Región parisina”, “Dieciocho lecciones sobre la sociedad industrial”, “Ideas” o “Psicología de la forma”.

La Chinoise es la película de la primera mitad de la carrera de Godard donde se despliega no sólo la mayor cantidad de textos a modo intertítulos sino con funciones más variadas, englobadas siempre como recursos de paratextualidad. Las utilizaciones que se da a los textos constituyen una recopilación de todas las funciones que les otorgó en sus películas precedentes, ya sea para realizar comentarios sobre la trama (“Henri, tras su exclusión de la célula Adén-Arabie” o “Esta situación debe cambiar”), para establecer fragmentos de la película con o sin títulos (“Diálogo 2: Yvonne”, “Diálogo 3: Veronique” o “Tercer movimiento de la película”) o como vehículos de reflexiones personales de carácter intelectual (“Los imperialistas siguen haciendo reinar la arbitrariedad en Asia, en África y en América Latina. En occidente aún siguen oprimiendo”). Este último texto aparece de forma fragmentada a lo largo de una amplia parte de la película para volver a aparecer entero hacia la mitad de la misma, planteamiento que ofrece un reflexión dialéctica entre la parte y el todo llevada al ámbito de la palabra escrita, lo que nos vuelve a hablar del carácter fragmentario del discurso en su articulación cinematográfica.

En algunas ocasiones, tal como se ha mostrado en el apartado dedicado a la mostración de la palabra escrita, el texto puede estar integrado en la ficción. En una secuencia de *Todo va bien*, cuando un personaje cierra una puerta, vemos un texto escrito en la puerta ante el que la cámara queda inmóvil: “es bueno atenerse a la verdad incluso cuando es inverosímil”. El hecho de que la cámara se detenga en este texto ofrece un claro ejemplo de la articulación del habla en el cine de Godard como un efecto de distanciamiento de la diégesis que lleva el acto de motración a su finalidad de activar la reflexión. Godard no se centra en el efecto que unos acontecimientos producen en un personaje y su reacción ante los mismos, sino en el efecto que la mirada produce en el espectador.

En sus últimas películas, Godard utiliza los insertos textuales para plantear reflexiones que activan el pensamiento del espectador orientándolo en la dirección especulativa hacia la que apunta la propia película. Este procedimiento es utilizado tanto en *Film Socialisme* como en *Adiós al lenguaje*.

Las diferentes partes en las que se divide la película están separadas por insertos paratextuales que designan los nombres de dichas partes: *Des choses comme ça* (Cosas por el estilo), *Notre Europe* (Nuestra Europa) y *Nos humanités* (Nuestras humanidades). El final de la primera parte presenta un inserto en el que podemos identificar con el resumen que la distribuidora facilitó del argumento de la película, resúmenes que suelen estar redactados por el propio Godard. El resumen de la segunda parte de la película es el siguiente: una noche, una niña y su hermano pequeño convocan a sus padres ante el tribunal de su infancia y les piden explicaciones sobre la libertad, la igualdad y la fraternidad. El texto del inserto fractura este resumen en un esquema paratextual disgregado en fragmentos que se suceden en la pantalla.

y fuisteis a verlos de nuevo / sí, después de que se anulara la primera elección, los niños esperan ahora / la decisión del Conejo de Estado / su padre tiene una pequeña propiedad en el sur / en las primeras elecciones la decisión del Consejo fue justa / Florine y Lucien habían conservado su apellido / la soberanía popular se expresó, pero sin regularidad / esta vez tienen el 93% de los votos / con solo sus nombres / entonces, van a ganar / en otro Tiempo, en la Resistencia no lejos de Toulouse / había una pequeña red parte del movimiento Combat / “familia Martin” / y su lema era / liberar y federar.

La última parte la película, estructurada como un *collage* de imágenes-documento, esté presidida por diferentes insertos paratextuales de carácter reflexivo.

Adiós al lenguaje se abre con el siguiente inserto textual: “Aquellos que carecen de imaginación se refugian en la realidad. La pregunta es si el no-pensamiento contamina el pensamiento”. Es precisamente a la lucha dialéctica entre pensamiento y no-pensamiento a la que se une la inserción de todos los textos y citas leídas y escritas desperdigadas por la filmografía de Godard, textos que invitan a pensar para evitar la alienación.

Podemos agrupar los insertos textuales ofrecidos por Godard en sus películas de ficción en dos grandes grupos que nos remiten de nuevo, al igual que el montaje, a la dialéctica entre el *adentro* y el *afuera*.

a) Reflexiones diegéticas (el *adentro*):

La mayoría de las veces se trata de comentarios irónicos o cínicos. Por ejemplo, en *Una mujer casada* tras el monólogo en el que la asistente de la protagonista habla de su vida como servidumbre a su marido, aparece un texto en el que se lee: “muerte a crédito”. Esta misma línea se sigue en *Masculino, femenino* en la que encontramos un ejemplo muy conocido de autoreflexión sobre el contenido de la obra: “Esta película podría llamarse los hijos de Marx y de Coca-Cola, quien quiera que lo entienda”. En otros casos estos textos se limitan a palabras, como sucede en “Alphaville” donde aparecen de forma dispersa términos como: “silencio”, “lógica”, “seguridad”, “prudencia”.

b) Reflexiones extradiegéticas (el *afuera*):

Esta categoría de textos, que empieza a aparecer a partir de *Masculino, femenino*, suelen estar redactados con un estilo más literario y poético aunque también, en muchos casos, más irónico. Algunos ejemplos de *Masculino, femenino* serían: “Solo queda una mujer y un hombre y un océano de sangre derramada” o “La pureza no es de este mundo pero cada diez años aparece su luz, su relámpago”. En el caso de las reflexiones de contenido político, estas suelen estar dirigidas en contra de la sociedad americana y el capitalismo industrial. Este tipo de mensajes son especialmente habituales, como ya se ha mencionado, desde *La Chinoise*. En las últimas series genesígnicas, los textos plantean cuestiones de carácter filosófico, metadiscursivo incluso científico, como sucede en *Yo te saludo, María* cuando escuchamos una voz over hablando del origen científico del mundo mientras vemos un personaje anónimo jugando con un cubo de rubik.

Fragmentación de la estructura narrativa

Coincidiendo con el desarrollo de la actividad de Jean-Luc Godard como cineasta, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, se produce lo que muchos autores han denominado como *quiebra de la modernidad*, fractura en la que juega un papel trascendental la concepción de la realidad. Esta transición obedece a lo que Jameson denomina como una *mutación en la esfera de la cultura*²³⁶ (Jameson 2015:16). El pensamiento moderno se fraguó en la transición entre el pensamiento religioso y el pensamiento científico, transición que coincide con el apogeo del psicoanálisis como ciencia, un discurso desmitificador y revelador de ideologías. La transición entre modernidad y posmodernidad ofrecería, bajo el planteamiento de Jameson, una modificación en el modo de lectura de la obra de arte. Para Jameson, la modernidad ofrecía una *lectura hermeneútica* en la que *la obra en su forma objetual o inerte se considera como guía o síntoma de una realidad más amplia que se revela como su realidad última*²³⁷ (Jameson 2015:27). En el discurso posmoderno, no se puede recuperar para el fragmento todo un contexto vital al que dicho fragmento alude porque el fragmento está desconectado de todo referente humano (referente simbólico) al presentarse como producto. Si el apogeo del psicoanálisis condujo a desmitificar la ideología, este proceso conducirá a desmitificar la obra de arte como portadora de un sentido para considerarla como portadora de un sinsentido destinado a activar el pensamiento. Esta transición, por un lado, desmitifica la obra de arte, antes considerada como un medio, pero por otro lado la remitifica al considerarla como un fin, proceso que Baudrillard describiría como transición de la *restitución de las apariencias al acto de inventarlas*²³⁸ (Baudrillard 2011:110).. Esta transición implica la ruptura del referente como elemento totalizador. Si en la obra mística del arte renacentista y barroco la totalización venía de la identidad trascendental impuesta al objeto, la identidad totalizadora del arte moderno pasaría por la consideración del objeto como representación o reflejo de un cierto orden, planteamiento que remite a una lógica científica que parte del componente indivisible para hallar la lógica del conjunto. Continuando con el planteamiento de Baudrillard, el pensamiento anterior a la modernidad nos sitúa *en un mundo que es reflejo de un orden (el de Dios, de la naturaleza, o más simplemente del Discurso), en el que las cosas son representación*²³⁹ (Baudrillard 2011:109). En el nuevo modo de representación, la ruptura del discurso totalizador se presenta como un discurso discontinuo basado en el concepto de diferencia.

²³⁶ Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona. 2015.

²³⁷ Jameson op. cit.

²³⁸ Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Siglo veintiuno. Madrid. 2011. p. 110.

²³⁹ Idem

Las obras ya no se añaden para restituir con su contigüidad el modelo en su semejanza (el mundo y su orden), solo pueden sucederse para remitir entonces, con su diferencia y su discontinuidad en el tiempo, a otro modelo, el *sujeto creador mismo*, en su desemejanza y su ausencia repetida²⁴⁰. (Baudrillard 2011:110).

Bajo esta concepción, la obra de arte es una obra del tiempo, no del espacio, y de la diferencia, no de la semejanza ni de la representación. Si el teatro es representación, la filmación de la teatralización implica introducir una diferencia con lo real en lugar de representar lo real, punto de partida desde el que Godard articula la quiebra (diferenciación) de la obra y lo real. La nueva concepción de la obra de arte, basada en la diferenciación y en la ruptura de la contigüidad, encuentra en la serie la nueva lógica discursiva de su método de creación, volviendo a Baudrillard, *la serie se ha convertido en la dimensión constitutiva de la obra moderna*²⁴¹ (Baudrillard 2011:111), que bajo el planteamiento de Jameson se correspondería más específicamente con obra posmoderna. Este planteamiento serial discontinuo, del que Jameson considera como ejemplo representativo la obra de Warhol, en el caso de Godard, remite, en lo que se refiere a la construcción de la imagen, al *genesigno* del que habla Deleuze, y que nos ha permitido analizar las diferentes series y subseries genesígnicas con las que Godard trabaja.

La ruptura en la concepción de lo real como algo continuo y dotado de sentido, ruptura que mencionábamos en relación al surgimiento de la posmodernidad, implica la consideración de la realidad como mera apariencia, planteamiento que lleva a Godard a considerar la imagen, igualmente, como mera apariencia, llevando el significado al intersticio, al *entre*. Si la imagen es una mera apariencia, el relato también es una mera apariencia, lo que lleva a Godard a poner de manifiesto dicha esencia de apariencia mediante la discontinuidad en los formatos narrativos, la sustitución de la filmación de lo real por la filmación de la teatralización de lo real y la concepción del relato como una construcción permeable fracturando la frontera entre mundo diegético y hecho profilmico, lo que implica abrir la obra a todo un flujo de referencias transtextuales.

A la hora de construir el discurso, la discontinuidad ataca los cinco códigos del significado definidos por Roland Barthes, el código hermeneútico (ruptura de los códigos formales que permiten descifrar el texto), el código sémico (ruptura del significado connotado de la semia), el código proiarético (código de las acciones y las reacciones), el código cultural (ruptura de la voluntad general en los enunciados unificados como proverbios implícitos) y la ruptura del campo simbólico (multivalencia y reversibilidad en la interpretación de la obra).

²⁴⁰ Idem

²⁴¹ Idem

La fragmentación del relato ataca el código proiarético, rompiendo el encadenamiento mediante acciones y reacciones, ataca al código hermeneútico al romper la trama, al código cultural, rompiendo la coherencia de los enunciados, y al campo simbólico de forma que la obra no es unívoca sino equívoca. La ruptura del código sémico, basada en la ruptura del lenguaje, se equipara al análisis de los tres niveles efectuado con respecto a la construcción de la imagen como fragmento. La ruptura del resto de códigos se articularía en la quiebra del habla, del discurso. La ruptura del campo simbólico se da tanto a través de la ruptura del código sémico como del habla.

La alternancia de formatos narrativos fractura el código cultural el nivel del relato, al romper la uniformidad de los enunciados, la quiebra de la linealidad diegética y de la articulación espacio-temporal supone la quiebra del código hermeneútico, al fracturar la trama. La quiebra de la lógica en la articulación acción-reacción, implica la quiebra del código proiarético.

Alternancia de formatos narrativos – ruptura del código cultural

De la misma manera que Godard ofrece una fusión de medios de representación artística, también recurre a diferentes formatos narrativos unificados en un mismo discurso. Si habitualmente la narración se refiere al relato de historias reales o ficticias, hechos o sucesos, Godard amplía la gama de elementos mostrables a todo tipo de momentos, impresiones, pensamientos o actuaciones susceptibles de ser relatados en diversos formatos narrativos entrelazados.

- Monólogos y entrevistas

La inclusión de monólogos en los que algún personaje diserta sobre un tema concreto, son muy habituales en muchas de las películas analizadas rompiendo con la progresión dramática (código hermeneútico), el carácter unívoco del enunciado mostrando un enunciado múltiple (ruptura del código cultural) y constituyendo, por tanto, una herramienta de fragmentación narrativa. Estos monólogos funcionan como un paréntesis dentro de la trama global y rompen la frontera entre diégesis y hecho profilmico ya que los hablantes se dirigen directamente a la cámara. En ocasiones, quienes hablan pueden ser personas reales y no personajes de ficción, dotando a las películas de una estética o formato más cercano al documental. Otros personajes pueden habitar espacios indeterminados entre realidad y ficción o ambos a la vez, como Mariana Vlady en *2 ó 3 cosas que sé de ella*, presentada como actriz y como personaje.

La primera vez que Godard incluye monólogos de los personajes es en *Una mujer casada*. En esta película, hacia la mitad del metraje, los protagonistas, un matrimonio joven y acomodado, invitan a un amigo intelectual a cenar a su casa.

Después de la cena se suceden tres monólogos. Los temas sobre los que trata cada monólogo aparecen escritos superpuestos a la imagen antes de que se inicie el monólogo en sí, lo que fortalece su carácter fragmentario. La duración de estos monólogos es de alrededor de uno o dos minutos durante los cuales la imagen se reduce a un primer plano del personaje hablando a cámara. En ocasiones, incluso, parece que alguien fuera de plano y que no sabemos quién es puesto que no oímos lo que dice, formula preguntas al personaje sobre el tema que este trata, ya que vemos como este escucha lo que alguien le dice y continúa hablando ofreciendo una respuesta.

El primer monólogo le corresponde al marido de Charlotte, la protagonista, y el tema del que habla es la memoria. Este tema ya se ha presentado como un asunto del que los personajes hablan de soslayo en diversos momentos, relacionándolo con los campos de concentración. Se trata de un tema anecdótico que no ofrece, tras el monólogo, mayor desarrollo en la trama. La relación que encuentra este asunto con el tema global de la película puede ser sometida a diferentes valoraciones e interpretaciones. En nuestra opinión, la intención del cineasta es analizar la inconsciencia de una sociedad burguesa construida sobre las ruinas que dejó la Segunda Guerra Mundial y que vive de espaldas a la tragedia sucedida. Se trata de una sociedad a la que el consumismo ha alienado haciéndoles olvidar la historia reciente.

Pierre: ...no, para mí, la memoria es lo más importante. Es increíble. Cuando estaba en Alemania asistí dos o tres días a los juicios de Auschwitz. Los acusados que habían matado a miles de personas no se acordaban de nada. Puede que lo hicieran, no sé, como sistema de defensa pero verdaderamente se diría que lo habían olvidado por completo...

Posteriormente, se suceden el monólogo de Charlotte que trata sobre el presente y el de un intelectual, el señor Leenhardt, que trata sobre la inteligencia:

Charlotte: la memoria, todo eso no hace falta. Prefiero el presente. Es más emocionante. Me gusta la música y las cosas que perecen. El amor, sí hay que vivirlo por supuesto en el presente porque si no es presente no está vivo, muere...

Leenhardt: ... La inteligencia es comprender antes de afirmar. Es, en una idea, buscar ir más lejos, buscar el límite, buscar su contrario. Por tanto, es comprender a los otros. Y, entre el uno y el otro, entre el pro y el contra, encontrar poco a poco un caminito...

Como ya hemos mencionado previamente, la inclusión de monólogos contribuye, en muchas ocasiones, a acercar las películas analizadas al formato o género del documental o del falso documental. Los protagonistas de los monólogos en este

formato pueden ser tanto personajes protagonistas como anónimos que hablan a cámara sobre ellos mismos explicando quiénes son y a qué se dedican. En la mayoría de las ocasiones estos fragmentos aparecen de manera aislada, es decir, casi nunca forman parte de una conversación alternativa. Su carácter de fragmentos aislados viene reforzado por el hecho de que los personajes empiezan a hablar a cámara de forma repentina y sin que hayamos visto la preparación previa de la entrevista o sin que sepamos en qué contexto de la diégesis se genera dicha entrevista.

El primer ejemplo de estas características lo encontramos en la película *Pierrot el loco*, cuando los protagonistas cruzan un pueblo en su camino hacia la costa y se detienen a hablar con algunos lugareños. Entonces se suceden monólogos breves en los que cada uno de ellos habla mirando a cámara:

Chico joven: Lazslo Kóvacs, estudiante. Nacido el 25 de enero de 1936. En Santo Domingo. Huyendo del desembarco americano, vino a Francia como refugiado político. Francia, país de la libertad, igualdad, fraternidad.

Chica joven: Viviane Blasel, nacida el 21 de marzo de 1943 en Marsella. Tengo 22 años, trabajo en Auxerre, vendo perfumes...

Este tipo de monólogos lo volvemos a encontrar en *2 ó 3 cosas que sé de ella*, película que trata sobre la deshumanización y pérdida de identidad en los nuevos barrios periféricos de París y sobre las mujeres que se ven obligadas a prostituirse para tener una fuente de ingresos. En esta película, en lugar de ser los personajes los que hablan a cámara, es la voz en over del narrador (y autor en este caso) la que nos habla de la persona que aparece en plano mirando a cámara:

Voz over Godard: ...aprendiz bordadora, pasa su formación y entra en una empresa. Conoce a un chico que le da un hijo y la deja. Un año más tarde, segundo tipo, segundo hijo, segundo abandono. En la maternidad la sermonean. Pero también allí unas amigas le dicen cómo alimentar a sus hijos....

En la película *Masculino, femenino*, volvemos a encontrar un monólogo de este tipo aunque, en esta ocasión, sí encuentra mayor justificación en la trama. Al final de la película, el protagonista cuenta en over que ha comenzado a trabajar como encuestador, de esta manera, los comentarios a cámara que hemos escuchado a mitad de la cinta se presentan como una de las entrevistas que el protagonista llevaría a cabo en su nuevo trabajo.

En *La Chinoise* volvemos a encontrar varios monólogos en los que cada uno de los personajes cuenta a cámara cómo ha sido su vida y cuáles son sus planteamientos políticos. Es en esta película en la que el cineasta recurre en mayor medida a la

estructura del falso documental. Sin embargo, la película en la que este tipo de monólogos ocupan más tiempo y encuentran más desarrollo es en *Week-End*. En esta ocasión los monólogos aparecen cuando la pareja protagonista se topa con un grupo de obreros a los que piden que les lleven en su camión puesto que han perdido su coche. En mitad del viaje se suceden monólogos de cada uno de los personajes. La diferencia con el procedimiento habitual es que, aunque veamos a cada uno de los personajes en plano medio y mirando a cámara, es un compañero el que habla por ellos, estructura que ofrece una variación al mismo planteamiento.

Obrero 1: Mi hermano negro hablará por mí.

Continuamos con el plano de este hombre mientras el hermano negro habla.

Obreo 2: El optimismo actual reinante en África, no nace de la contemplación de la naturaleza que por fin beneficia a los africanos. Dicho optimismo tampoco se debe a que el antiguo opresor tome disposiciones más humanas y bondadosas...

En esta ocasión, la voluntad del cineasta en los monólogos es canalizar a través de los obreros mensajes de denuncia política y social en un formato que mezcla la teatralización y la ambigüedad generando una imagen indefinida que adopta un falso formato de realismo.

Este mismo procedimiento volvemos a encontrarlo en *Numéro Deux*, mediante los monólogos de una pareja de ancianos, abuelos de la familia que protagoniza la película. Ambos pronuncian monólogos por separado. En el caso de la anciana, escuchamos su voz en over hablando de la opresión de la mujer mientras vemos un plano en el que realiza tareas domésticas. El abuelo, con la camisa desabrochada y sin pantalones ni calzoncillos, recuerda la historia de cuando la Internacional le envió a llevar octavillas a los obreros de Buenos Aires. En su discurso, el abuelo trasciende los límites de la diégesis llevando su reflexión a la propia película.

Anciano: El cine, ni hablar. No, abandono el cine y me miro el rabo. Porque hay momentos en que todo pasa por el rabo

En estas imágenes Godard ofrece un retrato desnudo de unos revolucionarios en el ocaso, sometidos al paso del tiempo, un tiempo que ha enterrado muchas ideas y planteamientos revolucionarios.

En las últimas etapas de Godard, los monólogos y entrevistas vuelven a ser recuperados en *Elogio del amor*. En esta película Godard articula un doble nivel en la ficción ya que los personajes que hablan a cámara son los mismos personajes a los que el protagonista está entrevistando para hacer una película sobre el amor, dato que

conoceremos posteriormente. Estos monólogos se mezclan con testimonios de otras personas que no pertenecen al casting, ofreciendo un fragmento que a su vez es fragmentado en diferentes testimonios que desarticulan de manera radical las dimensiones separadas entre lo real y lo ficticio, la vida y el cine.

- Fragmentos metatextuales e intertextuales

La inclusión de lecturas de textos o las citas pronunciados por los personajes, es un procedimiento que se emparenta con el mecanismo de transtextualidad definido por Genette como metatextualidad, basada en la relación comentada de un texto con otro texto citándolo de forma explícita o implícita, sin nombrarlo. Por otro lado, Godard también articula fragmentos narrativos que responden al mecanismo de la intertextualidad, descrita por Genette como *una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro*²⁴². (Genette 1989:10).

Podemos localizar citas metatextuales desde *Al final de la escapada*. A través de los diálogos de esta película, encontramos, por ejemplo, una cita extraída de “La gaya ciencia” de Nietzsche en los labios del personaje llamado Parvulesco: “Llegar a ser inmortal, después morir”. Cita que alude desde el comienzo mismo de la carrera de Godard a la ruptura del lenguaje (muerte de la identidad falseadora) para alcanzar el significado, lo inmortal.

Los fragmentos metatextuales o intertextuales enseguida dejan de ser algo anecdótico para convertirse en herramienta habitual en la construcción del relato. Si bien anteriormente Godard ya había utilizado el procedimiento de la metatextualidad mediante la inclusión de citas literarias pronunciadas por los personajes, es en *Banda Aparte* donde las amplias lecturas de textos ajenos a la trama empiezan a cobrar mayor importancia convirtiéndose en recursos habituales de la estructura narrativa fragmentaria de las películas analizadas. Este carácter fragmentario viene dado por el hecho de que estos textos se presentan como paréntesis o incisos en el desarrollo de los acontecimientos de la trama.

En *Banda Aparte* hay dos secuencias construidas en torno a la lectura de diferentes textos, una funciona como metatextualidad y la otra como intertextualidad. La primera de ellas (metatextualidad) aparece al principio de la película, cuando los protagonistas acuden a clase de inglés y la profesora lee un amplio fragmento de “Romeo y Julieta”. En este caso no se trata de una mera cita, ya que la lectura dura más de un minuto y, además, trata sobre uno de los temas de la película como es el amor joven y adolescente, amor que Godard relaciona con la búsqueda de la identidad una

²⁴² Genette op. cit.

vez que se rompe la identidad filial en el entorno de la familia, es decir, la búsqueda de una identidad propia independiente de la identidad familiar.

La secuencia construida como un fragmento intertextual se desarrolla cuando los dos chicos protagonistas esperan a reunirse con su novia y amiga para preparar el robo en casa de esta. Mientras esperan, mantienen un largo diálogo basado en lecturas de diferentes noticias del periódico que conservan un punto en común, ya que todas están relacionadas con crímenes pasionales, crímenes que aluden a un intento frustrado de búsqueda de la identidad en el amor:

Arthur: Tragedia de un amor decepcionado. Miriam, 21 años, apuñala a su amante artista pintor en su estudio en el sur de París. Le había dicho: necesito estar sola.

Franz: Orleans. Un tercer hombre tiene la clave de los asesinatos. Había recibido un paquete de Jacqueline, que fue más tarde encontrada muerta con su bebé. Él fue visto en un Chevrolet negro. (...) Ella me trataba como un sirviente, dijo el leñador, marido de la huésped desaparecida. Asesinada, dijo la policía. Pero Roger afirma que se ha fugado. En pantuflas... Una búsqueda infructuosa...

Arthur: Te odio, le dijo a su amante la diabólica Huguette en el coche que llevó al arresto de los asesinos. Ella no podía perdonar sus flirteos.

Esta conversación se prolonga durante unos minutos con la lectura por parte de Arthur de las masacres en África escritas por un corresponsal. Poco después volvemos a encontrar otra amplia lectura de un texto mientras los personajes viajan en coche.

Las lecturas de amplios fragmentos de novelas, volviendo a la metatextualidad, se suceden en muchas película llegando incluso, en cintas como *Alphaville*, a pertenecer todas a la misma novela. En este caso serían textos de “Capital del color”, novela de Paul Éluard. Estos textos se relacionan con la película ya que esta describe, como ya se ha mencionado anteriormente, una ciudad sometida a la lógica y en la que se aniquilan los sentimientos. Esta sociedad sería un mundo en el que se fractura la identidad mediante la separación entre el hombre y la máquina. La pérdida de la identidad pasa, al igual que en *Banda aparte*, por la pérdida del amor. La mayoría de estos textos son pronunciados por la protagonista femenina (Natacha).

Natacha: Una caricia nos guía desde nuestra infancia. Cada vez veo mejor la forma humana. Como un diálogo de amantes, el corazón no tiene más que una boca. Todo por casualidad, todo lo que se dice sin pensar. Sentimientos a la deriva. Hombres que vagan por la ciudad. La mirada, la palabra, el hecho de que te quiero. Todo se mueve.

En *Una mujer casada* las lecturas que lleva a cabo la protagonista (Charlotte) en voz alta se refieren a textos extraídos de revistas de mujeres con consejos sobre moda y belleza, lo que nos lleva de nuevo a la intertextualidad.

Charlotte: ¿Cómo tener un pecho a la moda? Debe medirse al centímetro y comparar su retrato robot con el retrato ideal de un pecho bonito. Sí, hay un número áureo del pecho. Compárelo con el seno ideal: el de la Venus de Milo....

La intertextualidad narrativa, basada en la lectura de textos reales de revistas y periódicos, dota a las películas de una dimensión documental. En el caso de *Una mujer casada*, estos textos ponen de relieve la instrumentalización de la mujer en las sociedades capitalistas y su reducción a un objeto. Bajo esta óptica, los textos mencionados aludirían a la manipulación consumista del lenguaje, planteamiento que enlaza con los textos publicitarios que los personajes pronuncian de memoria. Bajos este esquema, los personajes llegan incluso a mantener un diálogo basada en frases extraídas de la publicidad, lo que incide en la reflexión sobre la sociedad del momento como una sociedad dominada por la lógica del consumo, consumo que dota de identidad a unas personas deshumanizadas.

Pierre: es el piso evasión que expresa la voluntad de construir edificios a escala humana.

Charlotte: ¿Ha visto que las habitaciones dan a tres parques que descienden suavemente hacia el Sena frente al magnífico bosque de Marly?

Pierre: Eso se ajusta a la condición humana ¿no le parece?

Charlotte: Aquí vivimos cada día momentos que se creían excepcionales.

Pierre: Ocho ventanas de madera que dan al césped y pasear, al atardecer, por su jardín es quizá la auténtica y profunda alegría de vivir.

Charlotte: Aquí todo es calidad. ¿Ha visto las fachadas elegantes que combinan la piedra tallada, el mosaico y la caoba barnizada?...

Este tipo de diálogos volvemos a encontrarlos en *Pierrot el loco*, pronunciados por personajes anónimos que asisten a una fiesta en un piso:

Hombre: Con Alfa Romeo, el km. Se frena en 34 segundos, con sus cuatro frenos potentes de disco, es cómodo y estable en la carretera. Es un turismo excepcional, rápido, agradable de conducir...

Mujer: Sentirse fresca es fácil. El jabón lava, la colonia refresca, perfuma... Pritil existe en atomizador, pulverizador y en stick.

Volveremos a encontrar diálogos de este tipo o lecturas de textos publicitarios en numerosas películas. El objetivo del cineasta siempre es el mismo: hacer que la sociedad de consumo delate su propio vacío a través de la lectura de los textos que genera para apropiarse de una identidad mediante la apropiación de objetos, lo que enlaza con el gran tema godardiano de la identidad y el lenguaje.

En *La Chinoise* la lectura de textos se convierte en un procedimiento sistemático. En este caso, se trata de fragmentos extraídos del libro rojo de Mao que se convierte para los protagonistas en la guía espiritual y práctica de sus vidas. Este procedimiento volvería a responder a la categoría de metatextualidad. El tratarse de un texto real que, además, estaba causando furor entre las juventudes parisinas contestatarias en los meses previos al mayo del 68 (cuando se rodó la película) contribuye, a su vez, a reforzar la dimensión documental de la misma. El personaje que más textos del libro rojo lee, es el protagonista, Guillaume.

Guillaume: Por otra parte, la burguesía no cederá nunca el poder sin ser forzada a hacerlo por la acción de las masas. Entonces, el principal problema consiste en que una estrategia socialista debe crear las condiciones objetivas y subjetivas que posibiliten la acción revolucionaria de las masas y les permitan afrontar y vencer a la burguesía.

Si las citas literarias son frecuentes en toda la filmografía de Godard, estas empiezan a encontrar un desarrollo más amplio a partir de su tercera etapa, marcada por la vuelta al cine de ficción tras la etapa documental de los años setenta. Las voces en over pronuncian palabras que aluden al texto escrito, ya sea literario, político o filosófico, algo que podemos encontrar, entre otros ejemplos, en *Passion*, en una secuencia en la que escuchamos una voz en over leyendo un texto sobre la comuna de París mientras escuchamos de forma superpuesta el diálogo que mantiene en plano el personaje interpretado por Isabelle Huppert. En otras ocasiones son los propios personajes los que integran el texto escrito en el propio diálogo llegando a integrar piezas reconocibles del más famoso texto sagrado para occidente como es la Biblia. En *Nombre: Carmen*, cuando al comienzo de la película un gendarme es detenido, este se queja al policía con una cita bíblica aludiendo a la propia localización del texto en la Biblia: “La luz de los justos se alegrará; mas la lámpara de los impíos será apagada. Proverbios 13:16”. El policía, por su parte, contesta con una frase de George Orwell: “La policía es a la sociedad lo que los sueños son para el individuo”. Posteriormente, en el juicio, el gendarme vuelve a contestar con una cita bíblica: “El necio muestra en seguida su enojo, pero el prudente pasa por alto el insulto”. El juez y abogado de acusación contestan con la localización de dicha cita: “Prov.12:16 NVI”.

En *Detective* las citas literarias del narrador se suceden a lo largo de la película sin relación directa con la trama y sin que sepamos quién es la persona que las lee.

Cuando vemos a una chica grabando la calle desde el balcón con una cámara de vídeo y a un piloto poniéndose colonia en el interior de la habitación, escuchamos la voz over del narrador leyendo un texto que remite a las palabras y su sonido pero no a la trama: “y el frotamiento de la seda de sus vestidos matinales murmura como un arroyo sobre los guijarros”. Posteriormente veremos a uno de los personajes, Próspero, recitando un fragmento de “La tempestad” de Shakespeare, de donde podrían haber sido extraídas las citas escuchadas previamente. En estas citas Godard vuelve a fusionar idiomas, mientras Próspero lee en francés, su sobrina lee en inglés, el lenguaje universal de la nueva generación. Cuando uno de los protagonistas, Warner (Johnny Hallyday), muera al final de la película, le pedirá a la mujer que ama, Genevieve (Nathalie Baye), que le lea un fragmento de una novela: “La palabra dada que lo hizo a sus ojos, igual al hombre impecable que no era nunca. Las palabras del inspector. Novelesco, novelesco”.

La introducción de textos en el diálogo alcanza su máximo nivel de desarrollo en *Nouvelle Vague*, película en la que todos los diálogos están contruidos como un mosaico de citas no atribuidas de obras de la literatura, la filosofía y económica, llegando al máximo nivel de distanciamiento con el espectador rompiendo la articulación de la trama como el desarrollo de una ficción. En esta película la imagen es imagen pura, en primeridad, al igual que el sonido, esquema que se puede trasladar al diálogo mediante la sucesión de ideas entrelazadas, ideas puras, que no aluden a una trama, siendo cada idea un fragmento.

Esta revisión panorámica de los mecanismos metatextuales e intertextuales nos permite elaborar una conclusión basada en la articulación de una dialéctica. El fragmento intertextual se basa en la utilización del lenguaje para deshumanizar al individuo. La referencia intertextual alude a textos sin autor, como el texto publicitario, textos convertidos en metáfora de la manipulación del lenguaje para descirtuar la identidad del individuo. Los fragmentos metatextuales se articulan como la mostración de textos con autor, basados en una utilización humanizada del lenguaje. El fragmento metatextual parte del hombre para llegar al hombre, el fragmento intertextual parta de la carencia de identidad (textos publicitarios sin autor) para desactivar la identidad del hombre. Esta articulación nos habla del procedimiento de Godard como un procedimiento autoreflexivo sobre el lenguaje, los fragmentos no elaboran una trama sino que reflexionan sobre el lenguaje y la identidad.

Ruptura de la linealidad diegética y de la lógica espacio-temporal – Ruptura del código hermenéutico

Como hemos mencionado anteriormente, Roland Barthes propone una serie de códigos para poder atender a la pluralidad significativa del texto. Entre estos códigos se

encuentra el código hermenéutico, también denominado *voz de la Verdad*. Barthes ofrece la siguiente definición de código hermenéutico

Conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento.²⁴³ (Barthes 1997:12).

La frase hermenéutica es para Barthes la proposición de verdad compuesta de *hermeneutemas* o núcleos presentes en distintos momentos del discurso. Jameson se refiere a los textos que ofrecen la posibilidad de una lectura *hermeneutica* como aquellos textos en los que su forma guía hacia una realidad más amplia que se revela como la verdad última, considerando dichos textos como obras del arte clásico o moderno. Al no remitir a un todo uniforme, el relato posmoderno, bajo el planteamiento de Jameson, impediría una lectura hermenéutica. La ruptura del código hermenéutico a la que nos referimos en este apartado, no es la ruptura del código del discurso de Godard en general, sino en el nivel del relato de ficción, lo que implicaría la imposibilidad de una lectura hermenéutica debido a la fragmentación de todos los elementos que articulan la representación de la realidad en el relato y la articulación de una verdad última. La fractura hermenéutica apuntaría a la fractura de todos los elementos que ofrecen una articulación de aquello a lo que la ficción refiere. La ruptura de este código obliga al espectador, una vez más, a tener que buscar el significado en el enunciado, en la forma, y no en el contenido.

- Fragmentación de la diégesis

Si bien, hasta ahora los fragmentos narrativos analizados estaban exentos de acción dramática y, por lo tanto, funcionaban al margen de la diégesis, la propia diégesis también está sometida a la fragmentación mediante su articulación como secuencias en las que tienen lugar acontecimientos o conversaciones que funcionan de manera independiente, impidiendo que la película ofrezca una trama lineal. El único elemento unificador podría ser la presencia de un personaje protagonista y los marcos espaciales o temporales en los que dicho protagonista se mueve. De esta manera, el argumento en las películas de ficción de Godard se limita a la presentación de un personaje en una dimensión espacial y temporal, para articular toda la trama como una sucesión de fragmentos desconectados.

En muchas ocasiones, los fragmentos diegéticos se basan en conversaciones que tienen lugar en la misma localización en la que se encuentran los personajes pero que se

²⁴³ Barthes, Roland. *S/Z*. Siglo XXI. Madrid. 1997. p. 12.

desarrollan de manera ajena a estos. El primer ejemplo de este tipo de secuencias lo encontramos en *El soldadito*, cuando el protagonista viaja en tren y el cineasta se centra en una conversación que mantienen dos hombres anónimos sentados en el mismo vagón.

La construcción de secuencias recurriendo a conversaciones ajenas es muy habitual en la película *Masculino, femenino*. En una ocasión, incluso, el cineasta cuenta con la actriz Brigitte Bardot para filmar una secuencia de este tipo en la que la actriz, que se interpreta a sí misma, mantiene una conversación con un director sobre un personaje que supuestamente está preparando. La secuencia de estas características que experimenta un mayor desarrollo en esta película ocurre dentro de un vagón de metro en el que viaja el protagonista. La acción se centra en una conversación ajena que acaba convirtiéndose en una pequeña historia dentro de la historia global de la trama. En esta escena un hombre de color y una mujer blanca comienzan a discutir hasta que la mujer le dispara. El diálogo de la secuencia vuelve a situarse en el ámbito de la incomunicación como génesis de la falta de amor, basada en la no aceptación de la diferencia.

Chica: Ven.

Hombre negro: No me apetece.

Chica: Eres un jodido negro cuando quieres.

Hombre negro: No discuto.

Chica: ¿Qué?

Hombre negro: Digo que no discuto.

Chica: ¿Sabéis lo que sois los negros? Sois asesinos en potencia y lo sabéis muy bien.

Hombre negro: ¿Y tú? Sueñas con parecerte a las putas de Hollywood. Sí, sólo piensas en el dinero, lo llevas escrito en la jeta.

(...)

Hombre negro: Adoro a Bessie Smith. No entienden que ella les está cantando “aquí tienes mi hermoso culo negro”. No canta sobre el amor.

Chica: ¿Sobre qué canta entonces?

Hombre negro: No es el deseo, no es la tristeza. Nada de lo que te imaginas. Os grita que su gordo culo negro os manda a la mierda. Eso es. Y los músicos igual, mira a Charlie Parker. Si le dijeran Charlie, hijo mío, tira tu saxo y podrás disparar a los diez primeros blancos que te encuentres por la calle, él tiraría su saxo y no tocaría nunca más en su vida...

En otras ocasiones, los personajes no se mantienen ajenos a estas conversaciones aisladas sino que son parte de ellas. Un ejemplo lo encontramos en *Vivir su vida*, en una secuencia en la que la protagonista, Nana, comienza a charlar de manera fortuita con un

escritor y filósofo que está sentado cerca de ella en una cafetería, secuencia ya analizada previamente, y en la que ambos personajes mantienen una larga conversación sobre cuestiones intelectuales que poco tienen que ver con la acción dramática, como la verdad y el lenguaje.

Una secuencia muy similar tiene lugar en *2 ó 3 cosas que sé de ella*, también en una cafetería, cuando se abandona a la protagonista para pasar a una conversación ajena, en la que una chica joven habla sobre cuestiones de carácter intelectual con un escritor. Los ejemplos más radicales de construcción de secuencias al margen del personaje principal lo encontramos en esta misma película, *2 ó 3 cosas que sé de ella*. En concreto, en la primera parte de la película hay una secuencia de carácter humorístico en la que una mujer toma un baño cuando, de repente, aparece el cartero trayéndole la correspondencia. Se trata de una breve secuencia cómica absolutamente desvinculada del resto del metraje y sin ningún tipo de justificación en la trama. En la segunda parte de la película volvemos a encontrar una secuencia de estas características, en esta ocasión se trata de una pareja de color que está buscando un lugar para hacer el amor en el sótano de un edificio.

Otros ejemplos de fragmentos diegéticos aislados muy significativos de las primeras etapas de Godard serían los planos secuencia ya comentados en el análisis de la discontinuidad visual, incluidas en *Week-End* y *Todo va bien*. Estos planos secuencia, mostrando el primero un enorme atasco en la carretera y el segundo la vorágine consumista de unos compradores de Carrefour, funcionan como fragmentos diegéticos autónomos tanto de forma visual como narrativa. Este planteamiento volverá a ser recuperando en la serie escópica mediante la introducción de fragmentos que remiten a la mirada. La estructura de la película *Passion* se basa en una sucesión de *tableaux vivants*, una reproducción animada de lienzos célebres de Goya, Velázquez, El Greco, Ingres o Delacroix.

En *Sálvese quien pueda (la vida)*, la fractura de la diégesis, basada en los problemas sentimentales de una pareja, se presenta mediante la introducción de un fragmento que funciona como una película dentro de la propia película, sin ninguna vinculación con la trama principal. Este fragmento retrata diversos momentos en la vida de una prostituta. La única vinculación entre la trama general y este fragmento es el carácter autoreflexivo de ambos como exploraciones sobre la ruptura de la comunicación y el lenguaje en el amor y en el sexo.

En *Nombre: Carmen* la ruptura de la trama se produce mediante la introducción de un fragmento diegético basado en el encuentro entre Godard (interpretando una especie de versión desquiciada de sí mismo) y un productor de cine, en una cafetería para hablar de un proyecto de película. En esta conversación Godard pone en juego su visión irónica de la propia diégesis como una frontera que sin sentido, cuando le dice al productor que espera que el documental que está realizando sea ficción.

La articulación fargmentaria del universo diegético comienza a hacerse más radical en las últimas etapas del cine de Godard, a partir de *Allemagne 90 neuf zero*. Esta misma película se basa en la sucesión de fragmentos diegéticos desconectados mediante el relato del trayecto de un hombre que viene del oeste en busca del este. Cada fragmento se basa en el encuentro de este personaje con diferentes aspectos de la quebrada cultura occidental, llegando a viajar al pasado para visitar la casa de Goethe en Weimar.

La serie de la búsqueda del discurso implica, por su parte, una competencia fragmentación de la diégesis basada en personajes que, en su búsqueda del discurso, pasan por situaciones desconectadas. Este planteamiento es especialmente evidente en *Notre Musique*, cuyo hilo argumental se basa en la visita a la ciudad de Sarajevo de diferentes personajes. Esta película está compuesta por fragmentos desconectados que coinciden con entrevistas a personajes reales o visitas a localizaciones como la biblioteca de Sarajevo o el puente de Mostar.

En *Film Socialisme* la diégesis está totalmente quebrada por la carencia de personajes protagonistas. La primera parte de la película, que transcurre en un crucero, ofrece reflexiones o diálogos desconectados entre personajes anónimos. La segunda parte, que transcurre en una gasolinera, funciona como una película en sí misma sin ofrecer ninguna vinculación dramática con el crucero. Lo que comparten ambos fragmentos es, una vez más, un planteamiento intelectual basado en la pérdida de identidad de una Europa compuesta de fragmentos incomunicados y la pérdida de identidad de una familia en la que se ha roto en eje de la conyugalidad.

Todos estos ejemplos nos hablan de la construcción del relato como la confluencia de elementos narrativos diversos entre los cuales la progresión dramática de los acontecimientos de la trama se abre camino de manera disgregada. Es lo que Susan Sontag describe como *línea narrativa parcialmente borrada o eclipsada*²⁴⁴ (Sontag 1981:134). No negamos la posibilidad de encontrar el sentido en el discurso de Godard en una lectura hermenéutica que vaya más allá de la ficción, la articulación expuesta se refiere a la ruptura de esta lectura al nivel de la ficción, impidiendo realizar una lectura dirigida la comprensión del universo que la ficción propone, ya que se trata de un universo roto y disgregado. De la misma manera que la imagen es asignificante, la ficción también es asignificante. Dicha carencia de significado se genera, en primer lugar, en la indefinición de la imagen, al no poder identificar si es realidad o ficción, indefinición que, una vez más, impide la lectura hermenéutica. La única posibilidad de encontrar un significado es huyendo de la trama y reflexionando sobre la forma.

²⁴⁴ Sontag op. cit.

- Ambigüedad espacial

Al igual que la indefinición del argumento se genera mediante la falta de distinción entre la realidad y la ficción, indefinición localizada en el centro de indeterminación de la imagen-tiempo, esta indefinición también afecta a la descripción de un espacio en el que convive la representación y la filmación, de forma que se fractura la barrera que separa el espacio diegético y extradiegético. Todo registro audiovisual implica un marco geográfico debido al carácter de la imagen como sinécdoque: una habitación siempre remite a una casa, una calle a una ciudad y una ciudad a un país, etc. Los espacios cualesquiera de Godard no afectan al entorno del plano, entorno siempre realista, la indefinición espacial se articularía mediante una falta de conexión en el entrelazamiento de las partes que componen el espacio global de la acción, ya sea un espacio urbano, uno doméstico, o un espacio natural como el campo o la costa, y al falta de distinción entre espacio diegético y extradiegético.

La indefinición del espacio está presente en el cine de Godard desde su primer plano. Michel Poiccard dirige su mirada al frente, en el contra-plano una chica mira a Poiccard igualmente de frente. La chica indica con un gesto de cabeza la presencia de alguien situado a su derecha, lo que nos llevaría a pensar que se trata de alguien situado a la izquierda de Poiccard, sin embargo, cuando volvemos al plano de Poiccard, este mira igualmente a su derecha, respondiendo al gesto que la chica ha hecho.

Estos dos planos, tremendamente sencillos en su composición, articulan el modo de representación espacial fragmentado con el que Godard trabaja. La imagen responde fundamentalmente ante sí misma, lo importante es la imagen siendo su objetivo jugar con los códigos del cine americano, mostrándolos con un distanciamiento irónico, para romperlos. La acción queda desplazada a un estatuto anecdótico.



Figura 102
Fotogramas textuales de *Al final de la escapada*

Posteriormente, Poiccard conducirá un coche robado adelantando todos los coches que encuentra en su camino. Cuando adelanta a un coche, el comienzo de un adelantamiento se fusiona con un segundo adelantamiento y con un tercero, convirtiendo la carretera en un espacio fraccionado de forma que la lógica de su

mostración deja de ser una lógica dramática para ser una lógica exclusivamente enunciativa. Posteriormente, al darse cuenta de que le sigue la policía, tomará un pequeño desvío para despistarles. Un policía se ha dado cuenta de su escondite y se acerca con su moto hacia Poiccard, entonces vemos como este se abalanza por la ventana de su coche para coger una pistola mientras escuchamos al policía gritar “deténgase”. En el siguiente plano, vemos a Poiccard apuntando y disparando al policía y a este cayendo derribado.

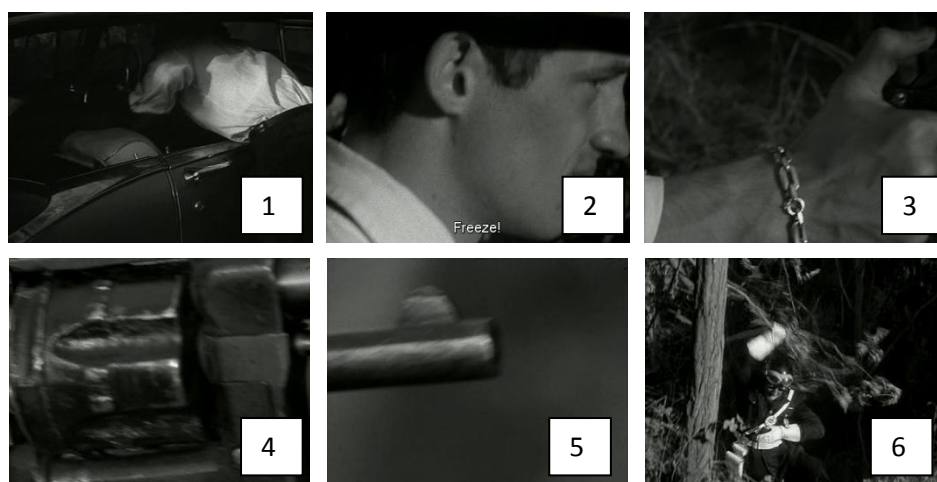


Figura 103
Fotogramas textuales de *Al final de la escapada*

Bajo el esquema que ofrece esta escena, podemos observar que el espacio sí puede guardar una lógica, lo que rompe la lógica es la relación entre la acción y el espacio filmado. Poiccard no ha tenido tiempo de encontrar su revólver y adoptar la postura relajada desde la que dispara al guardia de tráfico. Tal como la acción esta filmada, Poiccard tendría que haber esperado a que el guardia apareciese y dispararle. La falta de lógica espacial no se refiere al espacio de la acción sino al espacio del plano y su relación con la acción. Godard descompone una acción en fragmentos que difícilmente encuentran un entrelazamiento en una articulación sensorio-motriz lógica. Esta escena ofrece un planteamiento visual que desvía la atención del espectador de la acción en sí a la complejidad discursiva del enunciado. El enunciado no está construido para llamar la atención sobre la acción, para describir la acción, el enunciado está construido para llamar la atención sobre sí mismo. Godard construye esta escena para un espectador cinéfilo que conoce las convenciones argumentales del cine de género y centra su atención en la forma en la que las películas están hechas. Es a este espectador al que Godard sorprende con su propuesta formal. Un espectador que aplica una óptica convencional, intentado abarcar el espacio para comprender la acción, se enfrenta a la indefinición y, por tanto, a la incomprensión.

De la misma manera que el tratamiento de la diégesis y las figuras narrativas persigue romper la fractura entre universo diegético y universo profílmico, la articulación espacial establece una disociación entre acción (mundo diegético) y enunciado. El espacio del plano nos lleva a olvidarnos del espacio diegético para centrarnos en el espacio del enunciado, es decir, el espacio de la pantalla de cine.

El esquema de *Al final de la escapada*, que establece una disociación entre espacio del plano y espacio de la acción, es el mismo que encontramos en la secuencia de *Una mujer es una mujer* analizada en el apartado destinado a la ruptura del *raccord* y que transcurre en el apartamento de la protagonista. La ruptura del *raccord* hace que la lógica del espacio filmado no obedezca a la lógica de la acción, estableciendo una desconexión sensorio-motriz entre la acción profílmica (lo que supuestamente los personajes han hecho) y la acción filmada. En la secuencia aludida, es imposible que los actores representen en continuidad las acciones realizadas en los espacios filmados en la casa en la que se encuentran. Al espectador, por su parte, le resulta imposible realizar una composición mental del espacio que habitan los personajes. El espacio, en definitiva, es un espacio aludido, no un espacio representado. El espacio se pone al servicio del enunciado y no el enunciado al servicio del espacio.

Una variación sobre el espacio disociado con respecto a la acción, es el espacio indefinido que podemos encontrar en algunos planos en los que se retrata al personaje en un entorno ambiguo situado más allá del espacio diegético. Este tipo de construcción espacial podemos encontrarla en los planos iniciales de *Vivir su vida*, basados en la filmación del rostro de Ana Karina en una escena cubista en la que se descompone el espacio (o el rostro) en su mostración desde diferentes ángulos. Esta escena inicial funciona como una declaración de intenciones. Godard establece un paralelismo entre la protagonista, una prostituta llamada Nana, y la ciudad de París, ciudad prostituida al dinero. Estas imágenes nos dicen que la película es un retrato de ambas (de Nana y de París), que serán observadas desde diferentes ángulos en una mirada fragmentada.



Figura 104
Fotogramas textuales de *Vivir su vida*

La asociación ente Nana y París queda remarcada en un plano en el que Nana está sentada en una cafetería y detrás de ella hay una enorme fotografía de París. La

imagen no encuadra a Nana sino a ambas, protagonista y ciudad. Este planteamiento convierte al espacio, una vez más, en un espacio aludido, no en un espacio representado.



Figura 105
Fotogramas textuales de *Vivir su vida*

El mismo planteamiento espacial que encontramos en los créditos iniciales de *Vivir su vida*, podemos encontrarlo en una secuencia de *Alphaville*. Natacha es la asistente que le ha sido designada a Lemmy Caution cuando visita la deshumanizada ciudad de *Alphaville*. Natacha se comporta como un robot y Lemmy trata de despertar sus emociones, cuando lo consiga, el espacio del plano dejará de ser el espacio de *Alphaville* para trasladarse a un entorno indefinido en el que la filmación es aludida cuando los personajes miran a cámara, se trata, por tanto, de un espacio puramente cinematográfico. Lo que Godard viene a mostrar en esta escena es su concepción de la pantalla de cine como el espacio capaz de restituir las emociones y la identidad del espectador.

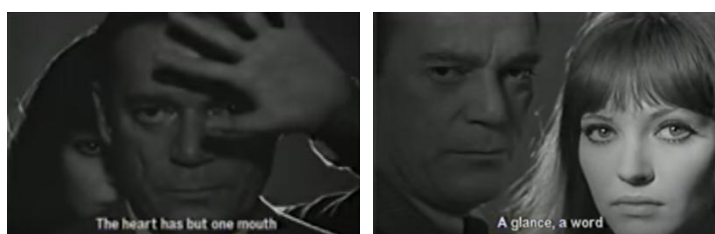


Figura 106
Fotogramas textuales de *Alphaville*

La falta de relación lógica entre la descripción de la acción y la definición del espacio se articula en *Alphaville* mediante la realización de prolongados planos secuencia en los que la acción es absolutamente irrelevante, planos en los que la lógica del espacio no es por tanto la lógica de la acción sino la lógica de la mirada. En la primera secuencia de la película vemos a Lemmy Caution llegar al hotel, recoger sus llaves, encaminarse al ascensor, subir hasta el piso en el que se encuentra su habitación y donde le espera una acompañante que le guiará en un largo paseo. Este trayecto es filmado en un largo plano secuencia que desafía toda la lógica de la descripción del

espacio en el cine de género americano (imagen-acción) al que alude la película, ya que la acción es completamente irrelevante. Este plano también es una declaración de intenciones de Godard, quien no crea imágenes que remiten a la acción sino que remiten al cine. Bajo la óptica convencional, esta prolongada descripción espacial solo podría construirse como mecanismo de suspense si sabemos que el personaje corre peligro y que algo podría suceder en cualquier momento. El plano mencionado no ofrece ningún elemento que no remita exclusivamente a otra cosa que no sea al propio cine y al desafío de realizar un plano secuencia de tal complejidad.

En *Pierrot el loco*, Godard vuelve a configurar numerosas escenas recurriendo a un espacio indefinido. Un ejemplo recurrente lo encontramos cuando Ferdinand y Marianne viajan en coche. El espacio fuera del coche es indefinido, lo que nos lleva a pensar que se trata de una escena rodada en plató. El movimiento es sugerido por el sonido de coches y por las luces que se deslizan rápidamente por el plano, luces que remiten, de nuevo, a los colores de la bandera francesa.



Figura 107
Fotogramas textuales de *Pierrot el loco*

En *Pierrot el loco* encontramos una nueva concepción del espacio sonoro como un espacio completamente manipulable. Si el espacio es realista en su registro como huella de lo real, es completamente elástico a nivel sonoro, sometándose a numerosas manipulaciones en la enunciación. Cuando Marianne comienza a cantar en su apartamento, escuchamos un sonido de piano que le acompaña, sin que ella haya puesto ningún disco y sin que, por supuesto, haya un pianista en su casa, planteamiento que remite a la transformación del espacio sonoro del cine musical. Posteriormente, cuando Marianne y Ferdinand se hayan enfrentado a los mafiosos, y antes de marcharse del apartamento, les veremos preparar su huida, caminando de un lado a otro de la casa e intercambiando conversaciones que no escuchamos mientras la banda sonora musical se mantiene en primer plano sonoro. Este planteamiento incide una vez más en una descripción del espacio que remite exclusivamente a la enunciación obviando la acción, que queda reducida a un elemento audiovisual más.

El total sometimiento del espacio a la enunciación, tanto en *Pierrot el loco* como en otras numerosas películas de Godard, vuelve a ponerse de manifiesto cada vez que la trama se detiene para mostrar a un personaje anónimo hablando a cámara sin que se justifique la escena a nivel dramático como una entrevista que algún personaje esté

llevando a cabo. Planteamiento que vuelve a ponerse de manifiesto cada vez que la acción ofrece un desarrollo absurdo, como cuando Ferdinand se pelea con los trabajadores de una gasolinera para evitar pagar. La pelea es extremadamente artificial, con lo que el espacio filmado deja de ser un espacio diegético para convertirse en el espacio real utilizado como escenario de una representación que ofrece una lógica más cercana al teatro o la *performance* que a la diégesis cinematográfica. Este planteamiento es especialmente evidente en la artificial escenografía con la que Godard recrea el escenario de un accidente de tráfico con el que los protagonistas de *Pierrot el loco* se topan en su camino, que de nuevo es el escenario de una teatralización frente al espacio de una diégesis. La elasticidad de este espacio adquiere una dimensión surrealista cuando descubrimos que la causa del accidente es que el coche se ha precipitado desde un tramo de carretera que no es más que un fragmento artificial perteneciente a una carretera real, espacio realista en su registro pero surrealista en su utilización discursiva.



Figura 108
Fotogramas textuales de *Pierrot el loco*

La falta de relación lógica entre descripción de la acción y descripción del espacio vuelve a ponerse de manifiesto cuando Ferdinand y Marianne abandonan su coche y se marchan a pie campo a través para llegar a la costa sur en la siguiente escena, planteamiento que ya se utilizó en el comienzo de *Al final de la escapada* cuando Poiccard abandonaba su coche en el campo y partía hacia París corriendo, también, campo a través.

En numerosas ocasiones, la falta de coordinación entre espacio y acción dramática puede articularse igualmente mediante la fragmentación del espacio mostrado. En *Una mujer casada*, la escena del encuentro sexual entre una mujer y su amante es descompuesta en diferentes partes del cuerpo de la mujer y diferentes partes del cuerpo del hombre. Esta óptica fragmentaria, que vuelve a remitir al cubismo, rompe con toda lógica de la acción puesto que las posiciones que ambos ocupan son antinaturales, posiciones adoptadas para la cámara, y por tanto, posiciones que remiten a la mirada, a la enunciación, y no a la acción.

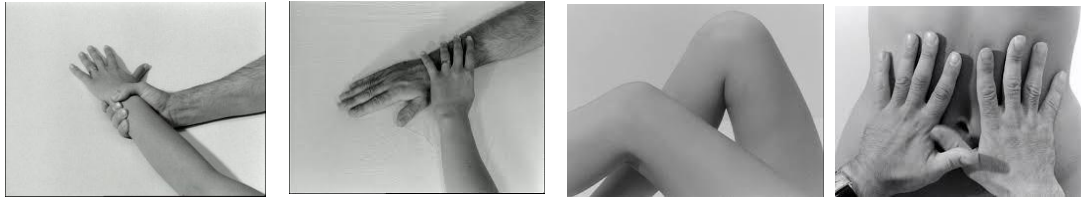


Figura 109
Fotogramas textuales de *Una mujer casada*

Este mismo planteamiento volvemos a encontrarlo en *La Chinoise* mediante la artificial fragmentación del cuerpo en posturas artificiales que remiten a una particular utilización del espacio cinematográfico sometido a una obvia teatralización. En esta película, el espacio de la filmación es tanto el espacio de la teatralización que los actores llevan a cabo como el espacio en el que se rueda una película, concepción realista que rompe el espacio diegético como espacio regido por la acción dramática.



Figura 109
Fotogramas textuales de *La Chinoise*

Cuando Godard inicia la serie genesígnica de la imagen escópica, el espacio ya no es solo espacio de la mirada sino también espacio del sonido, lo que ensancha la desvinculación entre la articulación audiovisual y la descripción de la acción. A lo largo del metraje de *Nombre: Carmen*, se entremezclan espacios habitados por los personajes, con el espacio habitado por los músicos que interpretan las partituras que podríamos considerar como banda sonora musical. Por otro lado, Godard ofrece espacios filmados exclusivamente como mirada, ya que en ningún momento encontramos a los personajes encuadrados en dichos espacios, como puede ser el mar en el título mencionado. Los espacios que aluden a la mirada son especialmente significativos en *Yo te saludo, María*, película que ofrece numerosos planos de espacios desconectados de los personajes y que remiten a elementos de la creación bíblica como el agua, el sol o las nubes.

En sus etapas posteriores Godard sigue construyendo sus escenas bajo una lógica discursiva centrada en la mirada y que ignora la relación lógica entre espacio y acción. La propia acción se concibe en función de la filmación, en lugar de la planificación clásica que se efectuaba en función de la descripción de la acción. En *Nouvelle Vague*, el personaje interpretado por Alain Delon, Roger, sufre un accidente al ser supuestamente atropellado hasta que la protagonista se detiene a socorrerlo. A la hora de filmar el accidente, a Godard le interesa captar el motivo visual del árbol, asociado el encuentro bíblico entre hombre y mujer, y supedita la descripción del espacio a dicho árbol, quedando la acción, el accidente, como un acto carente de toda lógica sensorio-motriz. Cuando la mujer se acerque al árbol para socorrer a Roger, le encontrará tendido en la cuneta y supuestamente herido, lo que no guarda ninguna lógica con la acción que hemos visto en el espacio filmado.



Figura 110
Fotogramas textuales de *Nouvelle Vague*

En esta misma película Godard vuelve a recuperar los espacios indefinidos, asociados a la ciudad, como espacios abstractos, carentes de identidad. En este caso la ciudad se presenta como una simple amalgama de luces difusas que poco a poco recuperan el foco. En estos planos Godard lleva a cabo un interesante diálogo entre el espacio y los colores que lo componen, espacio integrado en la película bajo una lógica exclusivamente enunciativa.

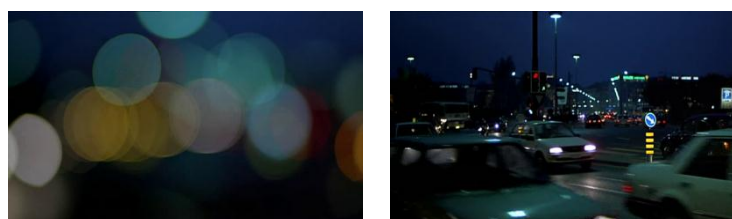


Figura 111
Fotogramas textuales de *Nouvelle Vague*

La desconexión absoluta del espacio y la acción comienza a hacerse más radical en el cine de Godard a partir de *Allemagne 90 neuf zero*, película en la que el protagonista ofrece una ilógica ubicuidad, moviéndose a pie por Alemania para desplazarse entre espacios completamente desconectados que van desde Berlín a Weimar, espacios que incluyen terrenos industriales y espacios naturales como lagos o parques. Estos espacios llevan al límite la lógica deleuziana de los espacios cualesquiera. La única lógica en la construcción espacial es una lógica enunciativa.

Por otro lado, en la última etapa de Godard se acentúa la indefinición entre espacio diegético y extradiegético mediante la mostración de entrevistas a personajes reales, entrevistas que articulan al mismo tiempo un espacio ficticio (el de la diégesis) y un espacio real (la entrevista en sí puesto que la persona entrevistada es una persona real que habla de sus propias impresiones). Este esquema lo encontramos tanto en *Elogio del amor* como en *Notre Musique*. En esta última película se produce igualmente una fusión entre espacio real (el puente de Mostar o biblioteca de Sarajevo) y espacio teatral (personajes anónimos vestidos de nativos norteamericanos).



Figura 112
Fotogramas textuales de *Notre Musique*

En las últimas películas de Godard, el espacio deja de ser definitivamente espacio de la diégesis para ser espacio de la enunciación. Ya no es necesario que el espacio contextualice a un personaje. La cámara ofrece una completa ubicuidad moviéndose entre entornos completamente desvinculados. En *Film Socialisme* la cámara encuadra tanto las conversaciones mantenidas entre personajes anónimos en un crucero que surca el Mediterráneo como entre los miembros de una familia que regenta una gasolinera perdida en una carretera de localización indefinida. En *Adiós al lenguaje*, el espacio del plano no es solo el espacio de un personaje anónimo sino también el de un perro que camina por el bosque sin que sepamos si alguien le acompaña. La elasticidad del espacio llega al extremo al superponer la silueta del perro con la imagen de un vagón de metro llegando a una estación, imagen que establece una dialéctica entre mundo de la naturaleza y mundo del lenguaje, entre lo real y lo artificial.

De la misma manera que la utilización que Godard hace de las figuras narrativas distorsiona el límite entre el *afuera* y el *adentro*, lógica que engloba la concepción del montaje en Godard, este mismo esquema se aplica a la falta de lógica entre espacio de la diégesis y espacio del enunciado (espacio de la pantalla), falta de lógica que remite a un *afuera* localizado en el límite entre ambos. Dicho *afuera* es, una vez más, un espacio inconmensurable, el espacio del pensamiento.

- Ambigüedad temporal

Al igual que la lógica en la construcción espacial es una lógica enunciativa, la lógica en la construcción temporal remite exclusivamente al enunciado. El espacio de la película es el espacio de la pantalla, y el tiempo de la película, el tiempo de la proyección. Los únicos indicios de transición temporal que encontramos en las películas de Godard se basan en la articulación dialéctica entre día y noche. Nunca sabemos si la acción transcurre durante la mañana o durante la tarde, ni tampoco sabemos el tiempo que dura la acción.

En *Al final de la escapada*, tras el asesinato del guardia de tráfico en un plano filmado a plena luz del día, vemos huir a Michel Piccard en un plano filmado con una luz oscura que nos ubica en el anochecer para pasar, posteriormente, a un plano que vuelve a situar la acción a plena luz del día. El único índice de transición temporal que encontramos en *Al final de la escapada* es un índice captado por azar: mientras Poiccard camina por los Campos Elíseos, las luces de las farolas se encienden de manera repentina, lo que nos indica que nos encontramos en el atardecer.

Los ejemplos que mejor ilustran la manera radical en la que Godard ignora la lógica de la acción en la construcción temporal, son los prolongados desarrollos que ofrecen las secuencias en las que no sucede nada, como la secuencia central en la habitación de Patricia en *Al final de la escapada* o la secuencia central en el apartamento de *El Despercio*, y el rápido montaje de planos en los que se desarrolla la acción, como la escena del asesinato del policía de la primera película cuya duración abarca apenas un minuto. Este planteamiento obedece a lo que Deleuze denomina como la descomposición de la lógica sensorio-motriz en el drama de pareja.

La concepción del tiempo del relato como tiempo de la enunciación, construida al margen de la acción, queda puesta de manifiesto igualmente en las secuencias en las que la cámara se aleja del protagonista para mostrar conversaciones de personajes anónimos desconectados del argumento y que no volveremos a ver a lo largo de la película, articulación que encontramos en *El soldadito* cuando el protagonista viaja en tren o en *Masculino, Femenino*, en una secuencia que transcurre en el metro. Si la lógica de la construcción temporal fuese la lógica de la acción, se evitaría mostrar un trayecto en tren o en metro si al protagonista no le sucede nada. La presencia del protagonista es una mera excusa enunciativa para desviar la mostración hacia un acto de digresión.

Por otro lado, tal como hemos mencionado en el análisis de la fragmentación de la banda de audio, el trabajo a nivel de la pista de audio en el cine de ficción de Godard ofrece una concepción del sonido como el único elemento narrativo que nos permite escoger entre las diferentes capas temporales que se proponen a nivel visual. La narración que ofrece Bruno, el personaje protagonista de *El soldadito*, la segunda película de Godard, se realiza en pasado, con lo que sitúa el tiempo de la enunciación en presente y el tiempo de la imagen en pasado. En la secuencia en la que Bruno es secuestrado y torturado por un grupo terrorista, le preguntan por el nombre de un miembro del grupo antiterrorista Poujadista al que pertenece. En su relato, Bruno establece el tiempo de la acción y el tiempo del enunciado.

Voz Over Bruno: Me da igual decírselo, pero no me apetece, no lo haré. Es lo que les dije. Me ofrecieron trabajar para ellos. Pero como no quisieron pagarme por adelantado, me negué.

El tiempo del enunciado es un tiempo difuso puesto que no sabemos en qué situación se encuentra Bruno cuando ofrece este relato, ni a quién se lo está ofreciendo. La manera de articular sus frases, y la carencia de una justificación mayor, indica que Bruno está dirigiéndose a los espectadores con lo que sus palabras rompen el tiempo de la diégesis para situarla en la ambigüedad de un tiempo exclusivamente discursivo. Con respecto al tiempo diegético abarcado en las secuencias del secuestro y tortura de Bruno, los únicos indicios temporales que la imagen nos ofrece es que algunos planos están filmados con luz diurna y otros con luz nocturna, pero en ningún momento podemos deducir el tiempo que ha durado el secuestro, que podría abarcar tanto un fin de semana como un mes. Todo el fragmento del secuestro y las torturas, fragmento que condensa una multiplicidad de acciones, dura lo mismo que la secuencia posterior, basada en un encuentro entre Bruno y Veronique, la protagonista, en el apartamento del primero, secuencia en la que apenas se registra alguna acción.

Esta misma descompensación entre tiempo de la acción y tiempo de la enunciación volvemos a encontrarla en *Vivir su vida*. La secuencia en la que se describe la actividad de una prostituta dura cinco minutos, lo mismo que la secuencia posterior en la que Nana pasea por la cafetería en la que se entretiene su proxeneta con otros amigos, y en la que no sucede nada al nivel de la acción diegética.

La lógica de la articulación temporal basada en un criterio puramente enunciativo es puesta de manifiesto de forma lúdica en *Banda Aparte* cuando los protagonistas deciden visitar el Museo del Louvre simplemente para matar el tiempo y mantener la tradición de las películas de serie B. La frase del narrador pone de manifiesto que el tiempo de la filmación no es más que el tiempo de la enunciación. Lo que sucede se adapta a lo que el mostrador quiere mostrar y no al contrario.

Voz Over Narrador: Arthur declaró que esperarían hasta el anochecer para mantener la tradición de las películas de serie B. ¿Cómo matamos el tiempo? Preguntó Odile. Franz ha leído sobre un americano al que le llevó 9 minutos y 45 segundos visitar el Louvre. Ellos decidieron superarlo.



Figura 113
Fotogramas textuales de *Banda Aparte*

La lógica en la articulación temporal del relato llega a ser motivo de burla en *Madre in U.S.A.*, una película que desde el primer momento se presenta como película y cuya única lógica es una lógica puramente cinematográfica, tanto a nivel espacial como temporal.

Paula: ¿Cuánto tiempo estuvisteis en París?

David: ¿Exactamente?

Paula: Sí, exactamente.

David: Exactamente 127 años.

Paula: ¿En serio? Lo que pensaba.

Posteriormente, Paula volverá a dejar claro que el tiempo del plano es el tiempo del enunciado, no de la diégesis, cuando afirma: Hacía un tiempo perfecto para rodar en tecnicolor. La concepción del tiempo (y del espacio) como algo inabarcable a nivel cinematográfico volverá a ser expuesta por Godard en labios de Paula. Godard huye del tiempo de la diégesis ya que si hablase del tiempo, sería un tiempo que ha pasado o que no ha llegado, sin embargo, su discurso remite a un eterno presente, el tiempo de la enunciación.

Paula: Si hablo del tiempo, es que aún no ha llegado. Si hablo de un lugar, es que ha desaparecido. Si hablo del tiempo, es que ya se ha ido. Si hablo de un hombre, es que pronto estará muerto.

Algunas estructuras temporales que establecen una disociación entre el tiempo de la diégesis y el tiempo del enunciado, serían las que se basan en repeticiones, como la secuencia de 2 ó 3 cosas que se de ella, comentada en el análisis del montaje, en la

que la protagonista acude a un túnel de lavado. En esta secuencia las imágenes aparecen desordenadas y repetidas en una articulación temporal construida bajo una lógica exclusivamente enunciativa y como soporte visual de las reflexiones en over del propio Godard. Vemos el coche en el taller y entrando al túnel de lavado, después poniendo gasolina, luego lo vemos llegando al taller, dentro del túnel de lavado y finalmente poniendo gasolina de nuevo.

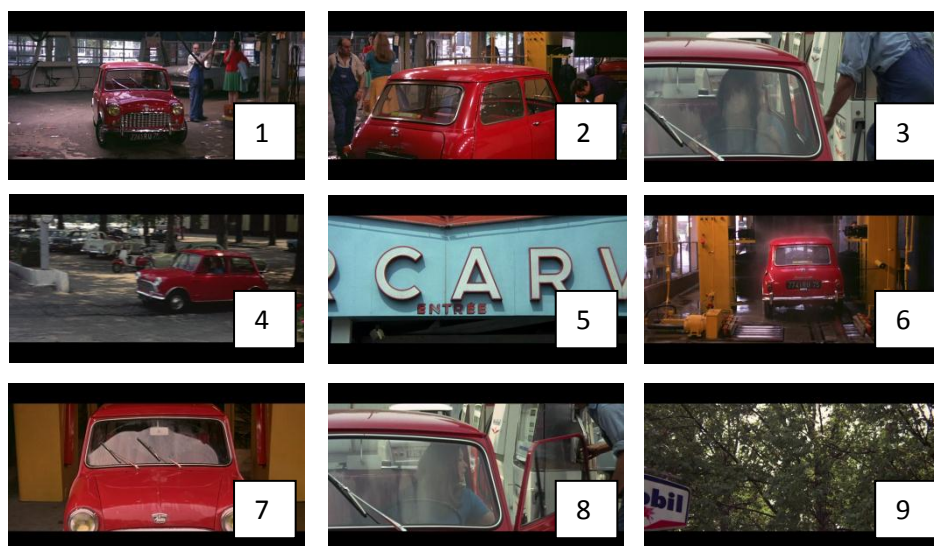


Figura 114
Fotogramas textuales de *2 ó 3 cosas que sé de ella*

Tal como mencionamos en el análisis de la articulación fragmentada de la banda de sonido, la definición de la estructura temporal mediante los tiempos de la narración llega a dotar a las películas de organizaciones temporales dobles y triples. Ejemplo que encontrábamos en *Todo va bien* (entre otras películas). En una secuencia de esta película, en lugar de escuchar el diálogo que mantienen los personajes en la imagen, es el comentario narrativo en over el que ofrece el relato en pasado del contenido de la conversación que vemos en la imagen. La banda audio establece tres niveles discursivos, en primer lugar sitúa la imagen en el pasado más alejado, en segundo se sitúa sí misma como pasado más cercano (momento de registro del testimonio sonoro) y articula la enunciación como momento presente, es decir, el momento en el que el cineasta mezcla las pistas de audio y vídeo.

De la misma manera que en las últimas películas de Godard, el espacio deja de ser definitivamente espacio de la diégesis para ser espacio de la enunciación, el tiempo se rompe en pedazos de forma que es imposible identificar el marco temporal en el que se desarrollan los fragmentos diegéticos. En *Allemagne 90 neuf zero*, cuando el protagonista visita la ciudad de Weimar, se encuentra con una mujer que le invita a cruzar un puente para visitar la que fuera la casa de Goethe, al cruzar el puente, la mujer

habrá conducido al protagonista a la época del autor, principios del Siglo XIX. La lógica de la secuencia obedece a un planteamiento teatralizante, de lo contrario sería un planteamiento de ciencia ficción completamente desconectado de la película.

En *Film Socialisme* no es posible hablar de ruptura del orden cronológico ya que no existe ningún indicio temporal. La primera parte de la película sucede en un crucero y la segunda en una gasolinera sin que sea relevante para la película qué hechos suceden antes y cuáles después. Esta indefinición temporal se basa en la articulación de una diégesis concebida para ilustrar planteamientos especulativos pero no acciones, aunque las personas en boca de las que se articulan los planteamientos sean personajes de ficción. En las últimas películas de Godard los personajes reflexionan, no actúan. Si la acción ofrece duración, la única duración de la reflexión es el tiempo de la proyección. El ejemplo que ilustra de manera más evidente la indefinición de la esfera temporal en las últimas películas de Godard, es el reloj sin anillas al que se refieren diferentes personajes de *Film Socialisme*, concepto que alude a la huída del tiempo medible para concebir la materia viva como materia que habita un eterno presente.

Todos los ejemplos expuestos ilustran una lógica en la articulación temporal que remite exclusivamente al enunciado, rompiendo la articulación cronológica y llegando a burlarse de la misma. De la misma manera que el *collage* de Picasso y las obras seriadas de Warhol destruyen el referente temporal en la imagen, Godard sitúa a sus personajes en una dimensión atemporal en la que la historia es un conjunto elástico y moldeable en la mesa de mezclas en la que se desarrolla el montaje.

Ruptura de la lógica – Ruptura del código proiarético

El código proiarético es el código de las acciones y las reacciones, la lógica de las acciones y los comportamientos. Si el encadenamiento de las acciones ayuda al espectador a entender el relato, la ruptura de la lógica entre las acciones obliga al espectador a tener que buscar el significado en otros elementos del discurso. La ruptura de la lógica afecta tanto a la acción como al diálogo.

La articulación del relato en el cine de Godard está marcada por una ilógica lógica (una ilógica autoconsciente) en la articulación de acciones y reacciones. Si la imagen-tiempo se basa en una ruptura del eje sensorio-motriz, en el caso de Godard esta ruptura llega a la violación de dicho eje. La acción que marca el punto de partida del cine de ficción de Godard remite directamente a dicha falta de lógica. Michel Poiccard, el protagonista de *Al final de la escapada*, conduce a una velocidad superior de lo permitido, motivo por el cual le persigue un coche de policía. Michel esconde el coche en una desviación para despistar al agente pero este se ha dado cuenta y se detiene junto a la misma desviación. Cuando el agente se acerca a Poiccard, este, armado con una pistola, mata al agente para huir posteriormente campo a través. Este punto de partida es

del todo ilógico pues nadie mataría a un agente de policía para evitar una multa y tampoco abandonaría su coche para irse andando a París. El punto culmen de la ilógica de este relato lo encontramos en el mismo desenlace. La policía mata a Poiccard y cuando vemos su rostro en el suelo, este mira a cámara, pasa su dedo pulgar por los labios imitando un gesto cinematográfico y muere. Si el espectador busca el significado en la lógica de las acciones, se va a topar con un código roto. Buscar un sentido implica desplazarnos al enunciado. Si *Al final de la escapada* se presenta como una narración basada en una utilización irónica del mecanismo narrativo de la architextualidad (texto como referencia a los códigos de otro texto, en este caso el cine negro de serie B), el sentido camina en esa misma dirección. Las acciones de Poiccard solo pueden ser interpretadas como las acciones teatrales de un cinéfilo que se comporta como los personajes del cine de serie B.

El hecho de que Poiccard encuentre a una chica atractiva repartiendo el *New York Herald Tribune* en los Campos Elíseos, debe ser leído como referencia architextual ya que carece de toda lógica. Este gesto asincrónico remite a los niños que reparten periódicos en las calles de Nueva York en las películas de cine negro, periódicos mediante los que los delincuentes se informan del impacto mediático de sus crímenes. En carácter paródico en el tratamiento architextual, planteamiento sometido a toda carencia de lógica, atañe también a las persecuciones policiales en las que unos agentes confusos corren sin saber a dónde y sin seguir ninguna pista. Poiccard no es el único que se comporta como un personaje de serie B, los propios policías hacen lo mismo.

El carácter ilógico de las acciones de Poiccard se enlaza como un desafío de las reglas burlándose de las convenciones, planteamiento que Godard presenta como un acto de libertad. Al final de la película, cuando Patricia delate a Poiccard, justificará su acción como una reacción basada en el miedo a la libertad. Patricia no quiere estar enamorada de un hombre que rompe de manera flagrante el orden y la lógica.

La carencia de lógica mediante un planteamiento lúdico, vuelve a presidir el comportamiento de los personajes en *Una mujer es una mujer*. En esta película, una vez más, la carencia de lógica rompe el significado al nivel de la acción desplazándolo al enunciado ya que esta se basa, de nuevo, en un mecanismo de architextualidad como un guiño al cine musical en el que la lógica del número musical puede traicionar la lógica de la acción. Planteamiento que alcanza los diálogos: cuando el chico le pregunta a la chica por qué está triste, ella le contesta “porque quiero hacer una comedia musical”. Una vez más, el cine es lo que permite a los personajes encontrar su identidad y su felicidad. El guiño a la escenografía cambiante del musical, escenografía cuya lógica es exclusivamente una lógica discursiva, podemos encontrarlo en las secuencias en las que los protagonistas se encierran en el baño para mantener una relación sexual, y las luces del baño pasan del azul al blanco y al rojo, volviendo una vez más a la bandera francesa y a los colores puros del Pop-Art. Al nivel del encadenamiento dramático, la ilógica lúdica queda plenamente articulada cuando la protagonista propone a sus dos

enamorados que escogerá a aquel que haga la cosa más extraordinaria, entonces ambos comienzan a actuar de forma absurda con gestos acompañados de música.

Si los códigos architextuales que se trabajan en *Los carabineros* remiten al cine mudo, la ilógica de sus acciones remite a los códigos del cine mudo, especialmente al slapstick. Al llegar uno de los protagonistas a una sala de cine (el personaje de aire más ingenuo), este camina a tientas y empieza a tocar a una chica de manera un tanto absurda, después se sienta y la imagen que se proyecta es una recreación de la llegada del tren a la estación de los Lumiére, entonces el protagonista se tapa la cara como, al parecer, sucedió en la realidad con la película de los Lumiere. Después se proyecta una peli en la que un padre le lee un cuento a un niño. Luego el padre, la mujer y el hijo comienzan a lanzarse trozos de tarta, típico del splastick. Finalmente, el protagonista se comporta comienza a acariciar la pantalla, gesto que en su ingenuidad remite a la propia inocencia del cine mudo.

La ingenuidad de los personajes de la primera época del cine de Godard, ingenuidad vinculada estrechamente a la carencia de lógica, es asociada habitualmente al carácter infantil de personajes que buscan su identidad en el cine. Los protagonistas de *Banda Aparte*, que se sitúan en la veintena, acuden a clases de inglés como si fuesen niños pequeños. Una profesora lee un fragmento de Shakespeare para que los alumnos hagan una traducción simultánea, lo cual es absurdo. Para aumentar el carácter absurdo de la situación, uno de los alumnos, un señor gordo y calvo que estaba bebiendo de una petaca de alcohol durante el dictado, pasa la mano por encima del culo de la profesora sin llegar a tocárselo y otro alumno le pregunta cómo se dice “una gran película de 1 millón de dólares”. Finalmente, todos los alumnos, ya adultos, se comportan como niños, saliendo de clase corriendo como niños que salen al patio. Este planteamiento se engloba en una articulación de mayor calado en la primera etapa de Godard, etapa en la que el cineasta hablaba de un nuevo cine, un cine joven (*Nouvelle Vague*) que viene a romper los rígidos códigos del cine precedente. Todos estos personajes – niños son una reflexión sobre una nueva generación que se burla de la generación precedente.

El absurdo volverá a presidir los desenlaces de numerosas películas. Al igual que en el cine de serie B, en los desenlaces de la etapa *Nouvele vague* de Godard siempre hay personajes que encuentran la muerte, sin embargo, la muerte siempre tiene un componente absurdo. Cuando los protagonistas de *Banda aparte* atracan una casa al final de la película, encierran a la propietaria en un armario y la encontrarán muerta cuando vuelvan a abrirlo sin que haya nada que justifique dicha muerte. Este planteamiento llega a su punto culminante en *Pierrot el loco*, cuando el protagonista decide volarse al cabeza rodeándola de dinamita, dinamita que activará por un descuido.

En ocasiones, la articulación ilógica de acciones (ruptura del código proiarético) se relaciona con la articulación de citas textuales, relacionada con la ruptura del código cultural, rompiendo la frontera entre formatos narrativos. En *El Desprecio*, cuando un productor de cine, Jerry, le ofrece al protagonista, Paul, reescribir el guión de “La

Odissea”, Paul le acusa de no saber lo que quiere, entonces Jerry saca un papel de su bolsillo y contesta con una cita: “Saber que no se sabe es de un espíritu superior. No saber y creer que se sabe es un error. Saber que es un error impide cometerlo”. La coincidencia entre la frase del Paul y el contenido del texto que Jerry guarda en el bolsillo carece de toda lógica dramática obedeciendo exclusivamente a una lógica discursiva.

El carácter absurdo de las acciones llega también a los diálogos, algo especialmente relevante en la película *Origen U.S.A.* en la que Paula somete a un personaje a un interrogatorio basado en el absurdo.

Paula: ¿Cuánto tiempo estuvisteis en París?

David: ¿Exactamente?

Paula: Sí, exactamente.

David: Exactamente 127 años.

Paula: ¿En serio? Lo que pensaba. No la verías mucho a ella durante ese tiempo.

David: Casi nunca, vivía lejos. Solo la veía a diario. En el desayuno, la comida, por la tarde en la cena... Después de la cena íbamos al cine o al teatro. No venía más a menudo porque vivía lejos, en Levallois y yo en París. Como Levallois no es París, ni París Francia, necesitaba un visado cada vez que venía a verme.

Paula: ¿Y tú no la visitabas?

David: Sí, pero fuera de las horas del desayuno, la comida y la cena.

Paula: Eres un completo idiota.

David: Si lo fuera no hablaría francés.

Paula: ¿A qué habéis venido a Atlantic City?

Lo que interesa a Godard es el formato de la trama, el interrogatorio que remite al género negro y a la serie B, para burlarse de las convenciones denunciándolas como simples convenciones.

En 2 ó 3 cosas que sé de ella, la ilógica del diálogo se convierte en una metáfora de la incomunicación. Si nos encontramos en la etapa revolucionaria, la ilógica se genera por la pérdida de identidad en el contexto del capitalismo imperialista. En uno de los diálogos, un chico le dice a una chica que en el cine nunca se consigue hablar de verdad y que quiere hablar con ella de verdad solo porque es una desconocida. Hablan sobre cómo pueden hablar entendiéndose y él le propone hablar de sexo y le acusa a ella de que la da miedo ese tema. Ella lo niega y él le pide que repita la frase: “mi sexo está entre mis piernas”. Ella se niega porque le parece absurdo. Este fragmento alude igualmente al sexo como un tema tabú en el cine americano, cine en el que no se da una verdadera comunicación.

Por otro lado, el absurdo está estrechamente relacionado con la estrategia de teatralización, desde que Godard comienza a trabajarla de manera más evidente a partir

de *La Chinoise*. Toda la película parte de un planteamiento ilógico pues presenta a unos personajes como miembros de una célula activista que llega al terrorismo para darnos cuenta al final de la película de que todo ha sido una representación. El carácter teatralizante de las imágenes es especialmente evidente en la secuencia en la que los personajes se disfrazan de vietnamitas para ofrecer lo que podríamos considerar como una pieza teatral basada en la guerra de Vietnam.

La utilización de la ilógica asociada a la imagen teatralizante es puesta en evidencia por el propio cineasta para que el espectador no la confunda con un error de la puesta en escena. En el plano secuencia del atasco de *Week-End*, varias veces mencionado, observamos como todos los coches están detenidos en uno de los carriles mientras que el otro está libre, excusa del director para permitir a los protagonistas adelantar a todos los coches. Si no hubiese un carril libre, los protagonistas no podrían avanzar y por lo tanto no habría plano secuencia. Esta escena es una clara muestra de la ruptura de la lógica en la acción para justificar un planteamiento discursivo, es decir, es una excusa para realizar un travelling.

Cuando Godard regresa al cine después de su etapa documental, la ruptura de la lógica adquiere nuevos planteamientos. La filmación de la muerte vuelve a remitir a la estética teatralizante del absurdo, tal como sucede en *Sálvese quien pueda (la vida)* cuando al final de la película, el protagonista es atropellado por una coche ante la indiferencia de la gente, incluida su ex mujer. El atropello es filmado en cámara lenta y lo que vemos es a un actor dando vueltas sobre el capó de un coche y tirándose al suelo en movimientos exagerados. Finalmente, antes de morir, pronunciará una frase: “Un poco tontamente, he pensado que no me estoy muriendo. La vida no me ha pasado ante los ojos. No me estoy muriendo porque no estoy herido”.



Figura 115
Fotogramas textuales de *Sálvese quien pueda (la vida)*

La muerte a la que remiten estas imágenes no es a la muerte de un personaje. La imagen filma a un actor representando una muerte ficticia que alude, de nuevo, al discurso, para ofrecer una reflexión sobre la muerte del sentido. El personaje muere en la imagen aludiendo a la imagen que muere para que nazca el sentido mediante la intercalación de imágenes, es decir, mediante el cine, el discurso. La muerte vuelve a significar el nacimiento de una nueva vida, vida del pensamiento.

Volvemos a encontrar una muerte absurda como desenlace de la película en *Detective*, cuando el sobrino de Prospero, el detective, mata por accidente al protagonista. El crimen que estaba investigando el detective queda sin desvelarse puesto que cuando se va a pronunciar quién mató al príncipe, el sonido queda velado con lo que el cierre de la trama criminal pierde su importancia, poniéndose de relieve la incomunicación y la falta de comprensión entre los personajes. El absurdo vuelve dominar la trama cuando el sobrino de Prospero (nada afectado por la muerte de su tío) le dice a la policía que el motivo del crimen fue un error, leyeron mal el número de la habitación y en lugar de ser 999 mataron al príncipe que estaba en la 666, número que alude a la muerte, referida a la muerte del lenguaje, una vez más.

La quiebra de los vínculos sensorio-motores al nivel de la acción dramática en el interior del plano quedará claramente articulada desde el comienzo de la película *Nombre: Carmen* en la secuencia de un atraco, cuando algunos integrantes de la escena continúan con su actividad normal a pesar de la violencia que está aconteciendo a su alrededor, como un hombre que lee el periódico o una mujer que friega el suelo junto a los cadáveres. Godard quiebra la lógica de la acción en el interior del plano desactivando las conexiones sensorio-motrices lógicas entre las personas.



Figura 116
Fotogramas textuales de *Nombre: Carmen*

Este mismo mismo planteamiento, volvemos a encontrarlo en *Hélas per moi*, en los planos del comienzo de la película en los que vemos a los personajes detenidos en mitad de una acción, como si estuviesen congelados, mientras vemos cómo un barco surca el lago o cómo el viento agita las hojas de los árboles.

En la serie de la búsqueda del discurso, la ilógica se presenta como una poética del absurdo, articulación desarrollada especialmente en *Cubre tu derecha. Un lugar sobre la tierra*. Toda la trama de esta película se articula como la presentación de un mundo en el que las acciones humanas han perdido toda lógica, un mundo dominado por el absurdo y que el cineasta (igualmente absurdo) trata de atravesar para encontrar un sentido. Mientras la versión terrenal de dicho cineasta vaga por el campo y se dedica a regar un coche en el que viaja una pareja joven, el cineasta trascendental viaja en un avión en el que las personas se comportan de forma absurda. La recuperación del sentido para este cineasta se producirá al final, cuando logre proyectar un largometraje.

La articulación dramática mediante la carencia de una articulación lógica, aunque sin llegar al absurdo cómico, es especialmente relevante en *Nouvelle Vague* y en *For ever Mozart*, relacionada en ambos casos con el tema de la resurrección, tema vinculado, a su vez, al que consideramos el tema esencial en el cine de ficción de Godard, la muerte del lenguaje para resucitar el pensamiento. En *Nouvelle Vague*, el personaje de Roger (Alain Delon), personaje que simboliza el cine, se ahoga en el lago para reaparecer resucitado en un nuevo Roger mucho más autoritario y resolutivo. En *For ever Mozart*, los actores mueren fusilados en Kosovo para resucitar al final de la película en los cuerpos de otros actores que trabajan en una película.

El recorrido efectuado por el cine de ficción de Godard detecta una constante articulación del relato mediante una lógica ilógica, es decir, los acontecimientos se entrelazan mediante reacciones y asociaciones que atentan frontalmente contra el sentido y la lógica, sin embargo, la lógica de dicha ilógica es ofrecer una reflexión sobre un mundo articulado mediante un lenguaje deshumanizado, un lenguaje hueco. Godard, recurriendo a una óptica teatralizante, da la vuelta a la representación, mostrando acciones ilógicas para retratar un mundo solo en apariencia lógico. El absurdo se articula como la demostración o puesta en evidencia de los falsos mecanismos que articulan la identidad en un relato que quiere recuperar la verdadera identidad.

6. CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de nuestra investigación hemos podido constatar el completo cumplimiento de nuestra hipótesis de partida: Jean-Luc Godard recurre a la fragmentación discursiva en su cine de ficción como estrategia destinada a poner de manifiesto la arbitrariedad del lenguaje.

El planteamiento de nuestra investigación partió de tres objetivos, en primer lugar identificar cuál es la génesis del discurso fragmentado y cuáles las diferentes vertientes que ofrece el discurso cinematográfico fragmentado, en segundo lugar, analizar la fragmentación en la construcción de la imagen y en tercer lugar analizar la fragmentación en la construcción narrativa. Una vez finalizado nuestro análisis podemos concluir, en primer lugar, que la génesis del discurso fragmentado se encuentra en la lógica discursiva que inicia el *collage* plástico, basada en la disociación entre trazo y color y vinculada igualmente a la lógica discursiva del pensamiento mítico. Los diferentes movimientos de vanguardia que proponen una articulación fragmentada del discurso parten igualmente del *collage*.

En segundo lugar podemos concluir que la arbitrariedad del discurso es puesta de manifiesto en el cine de Godard tanto en lo referente a la construcción de la imagen como en la construcción del relato. Si, tal como defendió Saussure, el signo lingüístico es un signo arbitrario en el sentido de que la unión entre significante y significado es inmotivada, es decir, puramente convencional, Godard construye una imagen y un discurso autoconscientes que ponen de relieve su propio carácter arbitrario.

En nuestra investigación hemos podido identificar que el procedimiento mediante el cual Godard pone de manifiesto la arbitrariedad del lenguaje es rompiendo el signo desde su propia génesis, es decir, quebrando el nexo de unión entre significante y significado (*representamen* e *interpretante*), y que el procedimiento mediante el cual Godard pone de manifiesto la arbitrariedad del relato es rompiéndolo desde su núcleo, es decir, quebrando la frontera que separa ficción de realidad, el *adentro* y el *afuera*, entendiendo como realidad el acto de habla o el hecho de articular un discurso.

Por último, hemos podido descubrir que el objetivo final de Jean-Luc Godard tras romper el lenguaje es refundarlo en una nueva unidad, un nuevo discurso, capaz de aglutinar las partes resultantes de dicha fractura. Frente al discurso totalizador del pensamiento unitario, que impone una identidad a las partes, el nuevo discurso refundado que Godard propone es un discurso fraccionado y reunificador, capaz de dar cabida a los diferentes fragmentos respetando su identidad y su individualidad.

Ofrecemos a continuación un desarrollo pormenorizado de las conclusiones a las que nos ha conducido nuestra investigación.

1. El *collage* como la lógica discursiva del cine de Godard comparte la estructura del mito tal como es presentada por Lévi-Strauss y Roland Barthes.

El desarrollo de nuestro primer objetivo, la identificación de las diferentes vertientes que ofrece el discurso cinematográfico fragmentado, nos permitió localizar el *collage* como la técnica artística que rige la deconstrucción de la imagen y la fractura del signo visual en sus diferentes manifestaciones. El origen de la fragmentación se encontraría, por tanto, en la disociación entre color y trazo que plantea el cubismo sintético de Braque y Picasso, origen del *collage*.

Godard crea sus películas mediante la técnica del *collage* como lógica discursiva tal como es descrita por Claude Lévi-Strauss en su análisis de la estructura del mito en el seno del denominado pensamiento salvaje. El cine de Godard comparte con el *collage* y con el mito su mecanismo de construcción mediante la recopilación de residuos (o fragmentos) preexistentes y ya trabajados. Por otro lado, el cine de Godard y el mito compraten una estructura basada en una raíz sincrónica sometida a variaciones diacrónicas en función de los diferentes usos que se da a los mitos. La base sincrónica en el cine de Godard se basa en la ruptura del signo y la base diacrónica son las distintas variaciones que experimentan los signos audiovisuales quebrados a lo largo del tiempo formando las diferentes series genesígnicas, variaciones que se corresponden con la *lógica de las transformaciones* de Lévi-Strauss.

La diferencia entre el mito y el trabajo de Godard es que el mito persigue la creación de una estructura (un mito) y Godard persigue la ruptura de una estructura (ruptura de los mitos). Esto nos lleva a concluir que el procedimiento de Godard se basa en adoptar la lógica deiscursiva del mito para destruir los mitos que gobiernan el inconsciente colectivo desde dentro, desde su propia estructura.

Esta lógica discursiva enlaza igualmente con la estructura del mito propuesta por Roland Barthes, estructura que hemos podido identificar en la constitución de las diferentes series genesígnicas que componen el eje diacrónico de Godard. Al igual que el mito no se puede definir con base al objeto de su mensaje, sino por la forma en que este se formula y expresa, para estudiar las series de Godard ha sido necesario realizar una abstracción de conocimientos, hacer una división entre el mensaje (la información) que este lleva en su interior y la forma en que esta se articula. El primer sistema son los *noosignos* de los que parte Godard, o lenguaje objeto en terminología de Barthes, es decir, el lenguaje del cual el mito (la serie) se toma para construir su propio sistema. Al

igual que en el mito, el *genesigno* constituye el metalenguaje, porque es la segunda lengua (nueva lengua tras la muerte del lenguaje previo o lenguaje objeto) en la cual se habla de la primera.

Por otro lado, nuestro análisis permitió identificar cómo la lógica discursiva del *collage* subyace, igualmente, en todos los movimientos artísticos que han servido a Godard como planteamiento estético que inspira sus películas de ficción.

Consideramos que la forma en la que se recurre a la lógica discursiva del mito en el discurso fraccionado en general y el cine de Godard como discurso fraccionado en particular, se basa en una necesidad de volver al origen del lenguaje para refundarlo tras la barbarie en forma de las grandes guerras mundiales a las que condujo el pensamiento articulado mediante el discurso totalizador. Godard enlaza la guerra y la violencia con la destrucción del fundamento original del lenguaje, fundamento basado en el amor.

2. La construcción de la imagen en el cine de Godard se basa en la ruptura del signo visual que recupera su identidad al reintegrarse en una serie.

Nuestro análisis en la construcción del signo visual partió del planteamiento semiótico que propone Deleuze sobre la estructura del signo que compone la imagen en el cine de Godard, es decir, el *genesigno* o signo resultante de la serialización a la que se someten los signos que funcionan como génesis de la imagen audiovisual en su acepción pura, el *opsigno* (imagen pura) y el *sonsigno* (sonido puro).

El análisis de la construcción de la imagen como fragmento en el cine de Godard nos permitió identificar que el eje sincrónico en torno a que se construye la filmografía de Godard es la ruptura de la relación triádica que funda el *genesigno*, compuesto de *noosignos* y *lectosignos*. La fractura del *genesigno* se articula en la fragmentación entre *noosigno* y *lectosigno*, es decir, el *noosigno* que remite a un discurso previo se rompe al intentar encontrar su espacio en el discurso nuevo. La lectura (*lectosigno*) del *noosigno* implica una ruptura del signo (ruptura del lenguaje visual) que solo vuelve a hallar una razón de ser cuando se integra en una cadena (*genesigno*). La arbitrariedad de la imagen se basa en la ruptura entre *noosigno* (equiparable al significante) y *lectosigno* (equiparable al significado), de esta manera, las imágenes de Godard se resisten al significado, son asignificantes y escurridizas, al intentar leerlas, estas imágenes nos llevan a su propio límite, el *entre*, el espacio situado entre las imágenes que es un *afuera*, un vacío inconmensurable, un espacio que remite, finalmente, al pensamiento. De esta manera, la refundación del signo se basa en su articulación como *genesigno*, es decir, como serie. Es aquí donde nace el eje diacrónico en el cine de Godard, ya que su filmografía se articula como un conjunto de series y subseries *genesígnicas* en las que el signo es rebautizado en una nueva identidad basada en la confluencia de fragmentos. La nueva identidad del signo, es una identidad serial.

Nuestro análisis de las series y subseries genesígnicas con las que trabaja Godard nos permitió dilucidar que si bien la serie genesígnica remite a un planteamiento estructural al nivel de la construcción de la imagen como fragmento, la subserie puede tener dos funciones, o bien ofrecer una variación en el planteamiento de alguna de las partes de la estructura que plantea la serie o la inclusión de un universo iconográfico nuevo, dictado por una temática específica, sin modificar el planteamiento de la serie a nivel estructural.

Las series generales en las que se divide el cine de Godard serían:

1. Serie *Nouvelle Vague* – imagen cine: esta serie parte en su articulación de fragmentos, de los restos que quedan al fraccionar el discurso unitario del cine de Hollywood. Los protagonistas de esta serie son personajes que parten en busca de su identidad comportándose como personajes de películas de Hollywood.
2. Serie de la revolución – imagen lucha: esta serie establece un conflicto dialéctico entre realidad y representación, siendo la representación una construcción artificial generada por la sociedad consumista del capitalismo industrial. Los personajes que componen esta serie se debaten entre su pertenencia a la sociedad consumista y su necesidad de liberarse de ella para encontrar su identidad propia.
3. Fragmentación total: esta serie implica la inmersión del cineasta en la ruptura total del discurso, asociada a la ruptura del signo a nivel formal y a la ruptura de la familia a nivel de contenido.
4. Serie de la imagen escópica: Godard vuleve al cine creando imágenes que remiten al acto de mirar y sonidos que remiten al acto de escuchar para recuperar su propia identidad como cineasta.
5. Serie de la búsqueda del discurso: tras recuperar su propia identidad en la mirada y el acto de escuchar, Godard crea discursos que remiten a la posibilidad de crear un discurso tras haber llegado a su total fractura.
6. Fusión genesígnica: en la etapa final de su carrera Godard fusiona todas las series con las que ha trabajado dando entrada a la imagen experimental, una imagen en constante proceso de transformación.

La manera en la que Godard rompe el signo visual es poniendo de relieve su arbitrariedad al presentarlo como construcción. Esta ruptura se puede poner de manifiesto mediante la indeterminación de la imagen al situarse de forma ambigua entre realidad y ficción, poniendo de relieve la ficción o sometiendo la imagen a un proceso de teatralización, presentando componentes de la imagen como elementos artificiales (como del cadáver de plástico), presentando imágenes desconectadas de todo significado

y en nivel de primeridad o presentando la imagen como un registro inestable y transformable tanto a nivel de formato como de color.

3. La ruptura de la narración y del relato se basan en la ruptura de la frontera que separa el *adentro* (diégesis) del *afuera* (acto de enunciación)

El eje sincrónico en torno al cual se estructura la ruptura de la narración, tanto al nivel de la continuidad visual como al nivel de la construcción del relato, es la fractura entre el *adentro* (espacio diegético) y el *afuera* (acto de enunciación). El intersticio que separa el *adentro* del *afuera* en la construcción de la narración, remite igualmente al *entre* que separa las imágenes al encadenarse como fragmentos sin que el corte pertenezca a ninguno de los dos fragmentos, lo que implicaría que el corte fuese el final de una y el principio de la otra tal como sucede en el discurso unitario. En la imagen fragmentada el corte es un intersticio que remite a un *afuera*, un espacio inconmensurable que remite al pensamiento. Si el lenguaje y el discurso se rompen como identidad impuesta, los intersticios a los que remiten los espacios inconmensurables entre imágenes y entre diégesis y enunciación, son los espacios que permiten activar el pensamiento del espectador, restaurar la libertad y refundar el lenguaje.

Los elementos esenciales en torno a los que se rompe la separación entre diégesis y enunciación se aglutinan en torno a la utilización de la banda de audio de forma asincrónica a la imagen o mediante voces narrativas que habitan tanto un universo diegético como extra diegético. Por otro lado la construcción fragmentada del relato se articula mediante la indefinición espacial y temporal, que hace que las unidades de espacio y tiempo estén desconectadas y por lo tanto sean fragmentos y no un *continuo*, y mediante la quiebra de los nexos lógicos entre imagen y sonido y entre acciones y reacciones de los personajes.

En la ruptura del relato el eje sincrónico implica varios niveles: la fundación de un antilenguaje en la lógica de la continuidad visual, la traslación del efecto de distanciamiento brechtiano al cine al nivel de la mostración, la ubicuidad de las figuras narrativas (situadas tanto en el *adentro* como en el *afuera*), y por último la ruptura, al nivel del relato, de los cinco códigos del significado definidos por Roland Barthes, es decir, en la ruptura del código hermenéutico, sémico, proiarético, cultural y finalmente, y como consecuencia de estos, del campo simbólico.

Consideramos que el *afuera* al que remite el discurso de Godard, referido al pensamiento, enlaza la concepción acentrada del cerebro de Bergson expuesta en su obra *Materia y memoria* como un vacío entre una excitación y una respuesta, de forma que el proceso de asociación del pensamiento unitario tropieza con constante cortes en la red cerebral. El funcionamiento del discurso fragmentado que propone el cine de

Godard, basado en intersticios inconmensurables (*afuera*) que separan tanto imágenes como la diégesis y el discurso, se convierte en una metáfora del funcionamiento del cerebro y ofrece un sistema de aprehensión del mundo basado en la propia lógica del cerebro, sistema que podríamos encontrar igualmente en la lógica de formación de los mitos del pensamiento salvaje. El discurso unitario obedecería a una lógica matemática deshumanizadora que impone un orden al desorden y el discurso fraccionado a una lógica humanizadora que parte del desorden para buscar un orden.

El planteamiento que propone el cine de Godard, y que obedece a un contexto cultural marcado por el ocaso de la filosofía existencialista, enlaza con el pensamiento estructuralista, lo que convierte el cine de Godard en un cine estructuralista. Consideramos que el *afuera* al que remite el cine de Godard enlaza con el *pensamiento del afuera* del que habla Foucault. Si el lenguaje es una construcción que impone una identidad al ser humano, la única manera que Godard propone para recuperar esa identidad es romper el lenguaje para llegar al *afuera*. Si Foucault defendía que el lenguaje implica la desaparición del sujeto, Godard defenderá, como ha mostrado nuestro análisis, que el ser del sujeto solo aparecerá por sí mismo en la desaparición del lenguaje.

4. Godard dice *Adiós al lenguaje* en su cine de ficción para refundar la identidad del espectador.

Consideramos que el anti-lenguaje de Godard se encamina a romper las estructuras simbólicas (mitos) que sustentan el inconsciente colectivo. Las diferentes estructuras simbólicas en su eje diacrónico se corresponden con las diferentes series y subseries genesínicas con las que trabaja Godard. El eje sincrónico en Godard, tal como hemos mencionado, se basa en la ruptura de la unión entre significante y significado. Esta ruptura es asociada por Godard a la ruptura de la familia como ley, tal como plantea Godard en su última película, *Adiós al lenguaje*, ruptura que se equipara a la ruptura del eje de la conyugalidad (eje sincrónico) frente al eje de parentalidad (eje diacrónico).

Consideramos que la representación de la patología en el cine de Godard se corresponde con su descripción psicoanalítica estructuralista mediante los ejes de parentalidad y conyugalidad. Si la patología se genera cuando el padre le niega la identidad al hijo, los protagonistas de las películas de Godard son siempre seres asignificantes, sin identidad, y que parte en busca de una identidad ya que son hijos de una cultura que les ha negado la identidad como individuos imponiéndoles una identidad como consumidores. En la primera etapa de su filmografía de ficción nos encontramos con un ser asignificante que busca su identidad convirtiéndose en parte de

un discurso cinematográfico, lo que da lugar a toda una gama de personajes cinéfilos que quieren alcanzar el *ser* (la identidad) pareciéndose a los personajes de las películas que aman (como Michel Poicard, el protagonista de *Al final de la escapada*). En etapas posteriores nos encontramos con arqueólogos culturales que buscan la identidad del discurso explorando la posibilidad de construir un discurso con los fragmentos resultantes de la fractura del lenguaje, fractura asociada a la guerra y la violencia.

En el cine de Godard, la cultura que ha negado la identidad al individuo es la cultura del imperialismo industrial y consumista norteamericano, cultura que ha sustituido el ser por el tener, y en cuya confrontación sitúa Godard toda su filmografía. El lenguaje en el cine de Godard ha sido manipulado por la cultura del capitalismo industrial, que ha articulado un discurso del poder basado en la manipulación del otro negándole su identidad. El polo opuesto sería el polo del amor, que se basa en el reconocimiento del otro en su libertad aceptando las diferencias sin que estas amenacen dicha identidad y que Godard asocia a la naturaleza. El polo del poder está estrechamente relacionado con la reflexión que incluye Godard en numerosas películas, entre ellas en *Hélas pour moi* y en *Film Socialisme*: “Todo está en Uno, el otro está en Uno. Estas son las tres personas”. Frase que remite a una unión que disuelve la identidad de los componentes. Esta reflexión, unida a otro concepto recurrente en el cine de Godard (“el amor es una creación”) muestra la finalidad última en el universo filmico godardiano: quebrar el lenguaje y el discurso en el que “Todo está en Uno” para quebrar el discurso dominante, el polo del poder, y volver a restaurar la identidad mediante un discurso fraccionado que se presente como una reunificación de las partes, respetando la identidad de cada una de ellas y finalmente restaurar el polo del amor.

La herramienta que utiliza para fraccionar el lenguaje y el discurso es la dialéctica, un movimiento que destruye para construir, tal como se expone en *Film Socialisme*.

La más clara metáfora de la concepción reunificadora del cine de ficción de Godard, es expuesta en varias de sus películas a través de uno de sus “mitos” más recurrentes como es el de los tres mosqueteros que componen una unidad inquebrantable (que remite a la unidad triádica del signo) que se rompe cuando uno de ellos piensa, es decir, cuando descubre su identidad al margen de la unidad de su grupo. Este planteamiento es que rige la trayectoria del protagonista de *Pierrot el loco*, Ferdinand, un ser sin identidad que se sumerge en la patología (el desorden) para buscar su identidad construyéndose a sí mismo como un personaje de cine negro, como un significante de un signo ajeno (Pierrot). Esto le lleva a pintarse la cara de azul, llegando al máximo nivel de auto afirmación como significante sin significado. Al final de la película, al igual que Porthos de *Los tres mosqueteros*, Pierrot piensa y, por accidente, muere el personaje psicótico y renace la persona, el pensamiento, la identidad. Ferdinand mata al signo visual, mata el lenguaje (Pierrot pintado de azul) para que perviva el significado. El humo de la explosión se disipa en el cielo de forma que,

finalmente, se unen los dos azules en la eternidad: el mar y el cielo. Libertad eterna, puesto que el azul es símbolo de libertad en Godard.

Este planteamiento de Godard nos lleva al mito del ave Fénix que es destruido para renacer de nuevo de sus cenizas. El tema del renacimiento, como hemos visto, es un tema recurrente en Godard. La recuperación de la identidad se basaría en la ruptura del signo, la norma, norma que en el eje diacrónico se basa en la conyugalidad. Es necesario romper la norma al nivel de la conyugalidad, romper el signo, y romper la familia, porque somos hijos de una cultura que nos niega la identidad como individuos, nos niega el ser, y solo nos permite adoptar una identidad como consumidores para que de esa forma el padre que nos da la identidad (capitalismo industrial) se haga cada vez más fuerte. Romper el lenguaje manipulado es atacar el eje sincónico mediante un planteamiento dialectico para romper la construcción del eje diacrónico basado en el polo del poder. Quebrar el eje desde su núcleo, el eje sincrónico, es romper el matrimonio entre significante y significado (de ahí la ruptura de la familia en *Numero Deux* o en *Adiós al lenguaje*, películas situadas en el núcleo y final de la filmografía de Godard).

Finalmente, la pantalla de cine se presenta como la única superficie capaz de ofrecer un discurso fragmentado, dada la propia naturaleza del cine como articulación de fragmentos, permitiendo a los fragmentos convivir en una nueva unidad no totalizadora, es decir, una identidad compuesta de fragmentos con identidades propias y no una unidad totalizadora que para formar un conjunto impone la identidad a cada parte de ese conjunto, como los tres mosqueteros. Bajo el planteamiento de Godard en *Notre Musique*, el eje diacrónico parental colocaría la mirada en Hollywood, la meca del cine, la ficción, y el contra plano en la meca del islam, el enemigo. La ruptura del lenguaje implica romper este eje. Este planteamiento permitirá restaurar el principio cartesiano de *pienso luego existo* mediante un pensamiento del afuera, fuera del lenguaje.

7. FUTURO DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestro análisis se ha focalizado en la fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción puesto que en esencia el discurso unitario se origina como una construcción de ficción, sin embargo, el discurso documental, aunque no sea un discurso unitario en esencia, también es un discurso articulador de una narración y, por tanto, un discurso susceptible de ser fraccionado. Si el discurso de ficción fraccionado rompe la frontera entre mundo diegético y extradiegético, el discurso documental fraccionado rompe las fronteras entre creación y documentación y entre realidad y representación. En su tratamiento documental, la imagen de archivo o el metraje encontrado pueden igualmente combinarse con imágenes tomadas como huellas de lo real y someterse a transformaciones y manipulaciones que modifiquen su articulación semiológica distorsionando sus rasgos de composición para generar una imagen fragmentada desde su génesis. Además, la narración documental puede también ser una narración fragmentada que articule bloques discursivos en una cadena divergente.

Para completar el análisis de todas las herramientas de fragmentación narrativa y audiovisual del discurso cinematográfico en general y del trabajo de Godard en particular, queremos abordar la amplia obra documental de Godard cuyo análisis desbordaba el objeto de estudio de la actual investigación. La obra documental de Godard comienza con los trabajos realizados en la segunda etapa de su trayectoria, es decir, en los años posteriores a las protestas estudiantiles de mayo del 68, y se desarrolla a lo largo de la década de los años setenta, época en la que el cineasta abandona la ficción casi por completo para centrarse en el documental. Desde los años ochenta y noventa hasta la actualidad, los trabajos documentales se convierten en una práctica más aislada y esporádica. El corpus de documentales de Jean-Luc Godard comprende un total de veinte títulos:

Sympathy for the Devil (1968)
Un film comme les autres (1968)
Le gai savoir (1969)
Le vent d'est (1970)
British Sounds (1970)
Pravda (1970)
Vladimir et Rosa (1970)
Lotte in Italia (1971)
I P.M. (1971)
Letter to Jane: An Investigation About a Still (1972)
Ici et ailleurs (1976)
Comment ça va? (1978)
Scénario du film 'Passion' (1982)
Soft and Hard (1986)
Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires (1988)
Les enfants jouent à la Russie (1993)
JLG/JLG (1994)
Deux fois cinquante ans de cinéma français (1995)
The Old Place (2000)
Vrai faux passeport (2006)

Por otro lado, para comprender el enorme alcance y desarrollo que los hallazgos de Godard han experimentado en la práctica cinematográfica de los últimos veinte años, la continuación de esta investigación, que igualmente desborda el material de trabajo de la presente tesis doctoral, implicaría analizar el uso que numerosos cineastas han dado a las herramientas desarrolladas por Godard, cineasta cuya influencia nunca se detiene. La innumerable lista de autores cuyo trabajo muestra evidentes influencias de los hallazgos de Godard incluye nombres como Stanley Kubrick, Krzysztof Kieslowski, Hal Hartley, Quentin Tarantino (quien le dedicó *Reservoir Dog's* (1992) y ha denominado a su compañía productora '*A Band Apart*', en homenaje a '*Bande à part*'), Aki Kaurismäki, Pedro Almodóvar, Robert Altman, Martin Scorsese, Jim Jarmush, Steven Soderbergh o Sofia Coppola, entre otros muchos. Además, la influencia de Godard alcanza ámbitos extracinematográficos como el arte en general, la arquitectura, el grafismo, el periodismo o la publicidad, de forma que investigar el desarrollo que los hallazgos de Godard han ofrecido en estos medios nos brinda la oportunidad de explorar las complejas relaciones del cine con otros medios de creación.

8. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS EDITADOS

ARNHEIM, Rudolph. *El cine como arte*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1986.

ARNHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid, 2006.

AUMONT, Jacques. *La imagen*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1992.

AUTANT-LARA, Claude. *La nouvelle vague 25 ans après*. Les éditions du Cerf. París, 1983.

AUZIAS Jean-Marie. *El estructuralismo*. Alianza Editorial. Madrid, 1969.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Editor. Madrid, 1971.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona, 1986.

BARTHES, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI editores. Colección biblioteca nueva. Madrid, 2012.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Siglo XXI. Madrid, 1997.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp. Madrid, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Siglo veintiuno. Madrid, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona, 2016.

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. II. Editions Gallimard. París, 1976.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona, 1996.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill. Nueva York, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial. Barcelona, 2015.

BÜRCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Colección Signo e Imagen. Madrid, 1999.

BÜRCH, Noël. *Praxis de cine*. 9ª ed. Editorial Fundamentos. Madrid, 2008.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona, 1987.

- CASETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Cátedra. Madrid, 2005.
- CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós. 2008
- CIRLOT VALENZUELA, Lourdes. *Historia del arte últimas tendencias*. Planeta. Barcelona, 1994.
- CORTÉS BARGALLÓ, Luis. *La lengua española y los medios de comunicación, Volumen 2*. Siglo XXI Editores. México, 1998.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna. Buenos Aires, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Paidós. Barcelona, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona, 2012.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen. Bracelona, 1977.
- EISENSTEIN, Sergei. M. *Teoría y técnica cinematográficas*. Ediciones Rialp. Madrid, 2002.
- FERRATER MORA, Jose. *Ventana al mundo*. Antrophos Editorial. Barcelona, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos. Valencia, 2014.
- GAUDREAULT, André. JOST, François. *El relato cinematográfico*. Paidós. Barcelona, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989.
- GODARD, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes*. Editorial Intermedio. Barcelona, 2010.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*. Barral. Barcelona, 1971.
- GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Albatros. París, 1980.
- GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid, 2000.
- JAMESON, Frederic. *Posmodernismo y sociedad de consumo*. FOSTER, Hal (ed.): La postmodernidad. Kairós. Barcelona, 1985.

JAMESON, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona, 1999.

HALLIDAY, M.A.K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura económica. México D.F., 2001.

JAKOBSON, Roman. HALLE, Morris. *Fundamentos del lenguaje*. Ayuso. Madrid, 1973.

LOSHITZKY, Yosefa. *The Radical Faces of Godard and Bertolucci (Contemporary Approaches to Film and Media Series)*. Wayne State University Press. Detroit (Michigan), 1995.

JUNG. C. G. "Mándalas", en *Mandal Symbolism*. Princeton University Press, Princeton, 1973.

KRISTEVA, J.: *Semiótica I. Fundamentos*. Madrid, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. 3ª ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y Significado*. Alianza Editorial. Madrid, 2012.

LLINAS, Francesc. MAQUA, Javier. *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1957.

LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Istmo. Madrid, 1978.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Cátedra. Madrid, 1989.

MAC CABE, Colin. *Godard. Retrato de un artista en los setenta. (Los tres mundos)*. Seix Barral. Barcelona, 2005.

MAGALHES, Victor. *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Trama editorial. Fundación Arte y derecho. Madrid, 2008.

MEMBA, Javier. *La Nouvelle Vague*. T&B Editores. Madrid, 2003.

METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen I*. Paidós. Barcelona, 2002.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Siglo veintiuno. Madrid, 2002.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Siglo veintiuno. Madrid, 2002.

MONACO, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Harbor Electronic Publishing. Washington, 2004.

MONDRIAN, Piet. *Hacia la verdadera visión de la realidad. Arte plástico y arte plástico puro*. Ediciones Coyoacán. México, 1957.

MONTERDE, José Enrique. *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas*. Paidós. Barcelona, 2004.

MOLLET, Luc. *Jean-Luc Godard*. Cahiers du cinéma (Abril 1960).

MORREY, Douglas. *Jean Luc Godard*. Manchester University Press. Manchester, 1988.

CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Taurus. Barcelona, 2014.

RANCIÈRE, Jaques. *La fábula cinematográfica*. Paidós Comunicación 159 Cine. Barcelona, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Film Fables*. Oxford: Berg. New York, 2006.

RESTANY, Pierre. *Le nouveau réalisme*. Paris. Luna Park Transédition. París, 2007.

RESTANY, Pierre. *Trente ans de Nouveau Réalisme*, La Différence. Paris, 1990.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi. *Narrativa Audiovisual*. Editorial UOC. Barcelona, 2006.

SOURIAU, Étienne. *L'univers filmique*. Seuil, col Poétique. París, 1987.

SONTAG, Susan. *Estilos radicales*. Muchnik Editores. Barcelona, 1981.

SANDERS PEIRCE, Charles. *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1974.

SALDAÑA, Alfredo: *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Episteme. Colección Eutopías/Maior. Valencia, 1997.

SOLOTOREVSKY, Myrna. *Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy*. Universidad Hebrea de Jerusalem. AIH. Actas XVII. 1995.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. Barcelona, 1986.

DE VICENTE, Alfonso. *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Ediciones del Drac. Barcelona, 1989.

V.V.A.A. Arévalo, María Jesús (Coord.). *Jean-Luc Godard*. Ediciones J.C. Colección: Directores de cine N°5. Madrid, 1981.

V.V.A.A. García López Sonia. Gómez Vaquero, Laura (Coord.). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Ocho y medio, libros de cine. 2009, Madrid.

WESCHEL, Herta. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Editorial Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1976.

YURKIEVICH, Saúl. A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias. Iberoamericana. Madrid, 2007.

ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada plural*. Cátedra. Madrid, 2008.

ZUNZUNEGUI DIEZ, Santos. *Pensar la imagen*. 3ª ed. Cátedra/Universidad del País Vasco. Madrid, 1995.

ARTÍCULOS DE REVISTAS DE DIFUSIÓN

MOLLET, Luc. *Jean-Luc Godard*. Cahiers du cinéma (Abril 1960).

Anónimo. *Cubistic Crime*. Revista Time (17 de febrero 1961).

RECURSOS ELECTRÓNICOS

COLLE, Raymond. *El contenido de los mensajes icónicos*. Universidad Pontificia de Comunicación. Santiago de Chile. 1998.
<<http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/Mensajes.pdf>>

RESTANY, Pierre. *Primer manifiesto Nuevo realista*.
<http://historiadelarte4.blogspot.com/2007_06_01_archive.html>

RODOWICK, D. N. *Una Breve Historia del Cine*.
<<http://www.upv.es/laboluz/2222/textos/rodowick.htm>>.

ANEXO: FILMOGRAFÍA ANALIZADA

- **Al final de la escapada** (*À bout de Souffle*, 1960)

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, François Truffaut (story).

Producción: Georges de Beauregard.

- **Una mujer es una mujer** (*Une femme est une femme*, 1961)

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Producción: Georges de Beauregard, Carlo Ponti.

- **Vivir su vida** (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962)

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Marcel Sacotte (libro), Jean-Luc Godard (historia), Marcel Sacotte (narración adicional).

Producción: Pierre Braunberger.

- **El soldadito** (*Le Petit soldat*, 1963)

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Producción: Georges de Beauregard.

- **Los carabineros** (*Les Carabiniers*, 1963)

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Beniamino Joppolo (obra de teatro), Jean-Luc Godard (adaptación), Jean Gruault (adaptación), Roberto Rossellini (adaptación)

Producción: Georges de Beauregard, Carlo Ponti.

- **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963)

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Alberto Moravia (novela).

Producción: Georges de Beauregard, Carlo Ponti, Joseph E. Levine.

- **Banda aparte (*Bande à part*, 1964)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Dolores Hitchens (novela).

Producción: Columbia.

- **Una mujer casada (*Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964*, 1964)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

- **Lemmy contra Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Paul Éluard (poema).

- **Pierrot, el loco (*Pierrot le fou*, 1965)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Rémo Forlani, Jean-Luc Godard, Lionel White (novela).

Producción: Georges de Beauregard.

- **Masculino, femenino (*Masculin, féminin: 15 faits précis*, 1966)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Guy de Maupassant (relatos).

Producción: Anatole Dauman.

- ***Made in U.S.A* (1966)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Donald E. Westlake (novela).

Producción: Georges de Beauregard, Clément Steyaert.

- **2 ó 3 cosas que sé de ella (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Catherine Vimenet (carta).

Producción: Anatole Dauman, Raoul Lévy.

- ***La chinoise* (1967)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

- ***Week End* (1967)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

- ***Todo va bien (Tout va bien)* (1967)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin.

Producción: Jacques Dorfmann, Jean-Pierre Rassam.

- ***Numéro deux*, 1975**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville.

Producción: Georges de Beauregard, Jean-Pierre Rassam.

- ***Sálvese quien pueda, la vida (Sauve qui peut (la vie)*, 1980)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Anne-Marie Miéville, Jean-Claude Carrière.

Producción: Jean-Luc Godard, Marin Karmitz, Alain Sarde

- ***Pasión (Passion)*, 1982)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Claude Carrière.

Producción: Armand Barbault, Catherine Lapoujade, Martine Marignac, Alain Sarde.

- **Nombre: Carmen (*Prénom: Carmen*, 1983)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Anne-Marie Miéville

Producción: Alain Sarde

- **Yo te saludo, María (*Je vous salue, Marie*, 1985)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Anne-Marie Miéville

- **Detective, (*Détective*, 1985)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Alain Sarde (guión), Philippe Setbon (guión), Jean-Luc Godard (adaptación), Anne-Marie Miéville (adaptación), Richard Debusne.

Producción: Alain Sarde, Christine Gozlan.

- **Cubre tu derecha. Un lugar sobre la tierra. (*Soigne ta droite. Une place sur la terre*, 1987)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

- **El rey Lear (*King Lear*, 1987)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Richard Debusne, Jean-Luc Godard, Norman Mailer.

Producción: Yoram Globus, Menahem Golan, Jean-Luc Godard, Tom Luddy.

- ***Nouvelle vague* (1990)**

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard, Jacques Audiberti (novela).

Producción: Alain Sarde.

- ***Allemagne 90 neuf zero (1991)***

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Producción: Nicole Ruellé.

- ***Hélas pour moi (1993)***

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Producción: Christine Gozlan, Christine Hutin, Benoît Rossel.

- ***For Ever Mozart (1996)***

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

- ***Elogio del amor (Éloge de l'amour, 2001)***

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Producción: Alain Sarde, Ruth Waldburger.

- ***Notre musique (2004)***

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Producción: Alain Sarde, Ruth Waldburger.

- ***Film Socialisme (2010)***

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Producción: Alain Sarde, Ruth Waldburger, Sophie Sallin.

- ***Adiós al lenguaje (Adieu au langage, 2014)***

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Producción: Alain Sarde, Brahim Chioua, Vincent Maraval.